# REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 22 București Nr. 1

1977

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

9021/1

https://biblioteca-digitala.ro

## COMITETUL DE REDACȚIE

*Redactor responsabil:*
Prof. univ. MIHAI POP

*Redactor responsabil adjunct:*
ALEXANDRU AMZULESCU

*Membri:*

Prof. ALEXANDRU BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; PAUL PETRESCU; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; GEORGETA STOICA; ION TALOȘ; ROMULUS VULCĂNESCU.

*Secretar de redacție:*

CONSTANTIN ERETESCU



Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), București, Calea Victoriei nr. 125, sectorul 1.

Toate comenzile externe pentru lucrările apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la: ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137, telex 11226, București, str. „13 Decembrie" nr. 3.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„La revue d'ethnographie et de folklore" paraît 2 fois par an. Toutes commandes à l'étranger pour les travaux parus aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie seront adresées à: ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137, telex 11226, Bucarest, rue „13 Decembrie" n° 3, Roumanie.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
str. Nikos Beloiannis nr. 25
București


https://biblioteca-digitala.ro

Biblioteca

# REVISTA
## DE
# ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 22 1977 Nr. 1

## SUMAR

### STUDII

CORNELU DAN GEORGESCU, Considerații asupra definirii specificului național în cultura muzicală românească . . . . . 5

SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU, Elemente praxiologice și pragmatice relevante pentru o tipologie a informatorilor . . . . . 15

SPERANȚA RĂDULESCU, Analiza unui text muzical lăutăresc . . . . . 31

STANCA FOTINO, Între strigătură și cîntec liric . . . . . 63

### DIN ISTORIA FOLCLORULUI ȘI FOLCLORISTICII

ADRIAN FOCHI, Contribuții la istoria folcloristicii românești : Caietul de cîntece populare al lui Manuil Isopescu din anul 1843 . . . . . 77

### NOTE ȘI DISCUȚII

RADU NICULESCU, Aspecte ale problematicii actuale a folclorului. Realități și perspective . . . . . 95

GERMINA COMANICI, Aspecte contemporane în cercetarea portului popular 101

### CRONICĂ

TIBERIU ALEXANDRU, Cronica discului . . . . . 113

### RECENZII

MIHAI POP, PAVEL RUXĂNDOIU, *Folclor literar românesc*, București, Editura didactică și pedagogică, 1976 *(Alex. Popescu)* . . . . . 121

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 1, p. 1–130, București, 1977.

Inv. 9021

https://biblioteca-digitala.ro

PAUL SIMIONESCU, PAUL CERNOVODEANU, *Cetatea de scaun a Bucureștilor. Consemnări, tradiții, legende*, București, Editura Albatros, 1976 *(Ofelia Văduva)* . . . . . 123

OLGA HORȘIA, PAUL PETRESCU, *Meșteșuguri artistice în România*, București, 1972 *(Boris Zderciuc)* . . . . . 124

GHEORGHE VRABIE, *Structura poetică a basmului*, București, Editura Academiei R. S. România, 1975 *(Stanca Fotino)* . . . . . 125

GEORGETA STOICA, *Arhitectura interiorului locuinței țărănești*. Muzeul din Rîmnicul Vilcea, 1974 *(Ioana Popescu)* . . . . . 127

MARINA MARINESCU, *Arta populară românească — țesături decorative*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975 *(Alina Ciobănel)* . . . . . 128

ARTUR GOROVEI, *Literatură populară. Culegeri și studii*. București, Editura Minerva, 1976 *(Ofelia Văduva)* . . . . . 129

https://biblioteca-digitala.ro

# REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 22 | 1977 | N° 1

## SOMMAIRE

### ÊTUDES

CORNELIU DAN GEORGESCU, Considérations sur la détermination de la spécificité nationale dans la culture musicale roumaine . . . . . 5

SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU, Éléments praxiologiques et pragmatiques significatifs pour une typologie des informateurs . . . . . 15

SPERANȚA RĂDULESCU, L'analyse d'un texte musical de « lăutars » . . . 31

STANCA FOTINO, Ressemblance et différence entre les vers scandés au jeu et le chant lyrique . . . . . 63

### DONNÉES CONCERNANT L'HISTOIRE DU FOLKLORE ROUMAIN

ADRIAN FOCHI, Contributions à l'histoire du folklore roumain : Le cahier des chants populaires appartenant à Manuil Isopescu, 1843 . . . . . 77

### NOTES ET DISCUSSIONS

RADU NICULESCU, Problèmes actuels du folklore. Realités et perspectives . 95

GERMINA COMANICI, Aspects contemporains dans la recherche du costume populaire . . . . . 101

### CHRONIQUE

TIBERIU ALEXANDRU, Chronique du disque. . . . . 113

### COMPTES RENDUS

MIHAI POP, PAVEL RUXĂNDOIU, *Folclor literar românesc*, București, Editura didactică și pedagogică, 1976 *(Alex. Popescu)* . . . . . 121

Rev. ethn. et folk., tome 22, n°. 1, p. 1–130, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro

PAUL SIMIONESCU, PAUL CERNOVODEANU, *Cetatea de scaun a Bucureștilor. Consemnări, tradiții, legende*, București, Editura Albatros, 1976 *(Ofelia Văduva)* . . . . . 123

OLGA HORȘIA, PAUL PETRESCU, *Meșteșuguri artistice în România*, București, 1972 *(Boris Zderciuc)* . . . . . 124

GHEORGHE VRABIE, *Structura poetică a basmului*, București, Editura Academiei R. S. România, 1975 *(Stanca Fotino)* . . . . . 125

GEORGETA STOICA, *Arhitectura interiorului locuinței țărănești*, Muzeul din Rîmnicul Vîlcea, 1974 *(Ioana Popescu)* . . . . . 127

MARINA MARINESCU, *Arta populară românească — țesături decorative*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975 *(Alina Ciobănel)* . . . . . 128

ARTUR GOROVEI, *Literatură populară. Culegeri și studii*, București, Editura Minerva, 1976 *(Ofelia Văduva)* . . . . . 129

https://biblioteca-digitala.ro

# CONSIDERAȚII ASUPRA DEFINIRII SPECIFICULUI NAȚIONAL ÎN CULTURA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

CORNELIU DAN GEORGESCU

**1.** Utilitatea acestui demers pare evidentă; vom încerca, deci, în cele ce urmează: a) definirea mai riguroasă a unor noțiuni (în general, unanim acceptate intuitiv), folosind date elementare ale teoriei mulțimilor; b) schițarea unei metode operaționale adecvate [1] (respectiv, a unei modelări).

1.1. Întîlnim în mod curent formulări ca: „elementul X este specific românesc" (X fiind: o celulă melodică, un ritm, o calitate ca „simțul culorii", „echilibrul formei" etc.). Presupunînd că nu este vorba de un abuz metaforic [2], asemenea enunțuri au fost, de obicei, infirmate prin lărgirea

---

[1] „Primul pas în rezolvarea unei probleme este definirea corectă și completă a ei [...] Urmează o etapă importantă și anume etapa de analiză a problemei [...] Analiza teoretică a problemei este punctul de plecare în elaborarea unui model [...] Modelul este o reprezentare a ceea ce este esențial și total într-o problemă sau într-un fenomen. Prin aceasta am exprimat și scopul modelului [...] elaborarea unui model este o artă, care impune echilibrarea artistică a unei unități de contrarii [...] un model trebuie să fie o abstractizare a problemei sau a fenomenului pe care le reprezintă, dar în același timp trebuie să fie o reprezentare cît mai fidelă a acestora [...] O primă clasificare împarte modelele în trei tipuri fundamentale: iconice, fizice-analogice și matematice sau simbolice [...] Elementele unui model matematic sînt: variabilele, parametrii, relațiile funcționale și caracteristicile operative [...] Rezolvarea unui model matematic este legată de folosirea unui sistem ordonat de reguli, de efectuare a calculelor, adică rezolvarea este legată de existența unui algoritm". (Ion Văduva și Nicolae Popovici, *Introducere în programarea automată*, București, Editura didactică și pedagogică, 1973, p. 53—54, 55—58.)

„Relațiile experimentale trebuie reduse la relații matematice [...] Munca aceasta [NB — de modelare] cere oarecare imaginație, calitatea modelului depinzînd totodată de precizia prezentării și de simplitatea relațiilor". (Jacques Arsac, *Informatica*, București, Editura enciclopedică română, 1973, p. 181.)

[2] „Caracteristic pentru multe din încercările ce s-au întreprins pînă acum la noi pe plan filozofic general, în vederea determinării specificului național românesc, mi se pare un anumit spirit speculativ facil, pe care e necesar să-l depășim [...] Se spune, bunăoară, că românul iubește frumosul. Dar ce popor nu iubește frumosul? [...] Că românul e harnic. Sînt oare pe lume, serios vorbind, popoare leneșe? [...] Iată-ne, așadar, în situația de a respinge, ca nefondate, nu puține din «observațiile» ce s-au făcut în trecut despre «specificul național românesc»". (Gheorghe Achiței, *Ce se va întîmpla mîine? Studii de estetică*, București, Editura Albatros, 1972, p. 159.)

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 1, p. 5—13, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro

sferei cercetărilor [3]. Teoretic, nu este cu totul imposibil (deși foarte puțin probabil) ca un element izolat de structură să fie specific unei culturi muzicale [4]; înainte de a putea afirma acest lucru, acest specific ar trebui să fie definit printr-un sistem unitar cuprinzînd toate datele care pot concura, la un anumit nivel (de exemplu, cel puțin ansamblul datelor structural-muzicale).

1.2. Nu se precizează, de obicei, în formulările citate : în raport cu cine este specific acel element (uneori se subînțelege că în raport cu restul lumii); pe baza analizei cărui material s-a tras această concluzie; în ce perioadă sau domeniu este valabilă această concluzie; eventual, cît de specific este elementul considerat etc.

1.3. Definirea specificului [5] implică, în accepțiunea pe care i-o acordăm : a) o comparație [6] a unui material, ale cărui calități se cercetează, cu un alt material, înrudit sau — încă mai concludent — care să-l cuprindă pe primul ca parte a sa (definiția prin genul proxim și diferența specifică ne sugerează oricum această comparație); b) o optică anumită (se iau în considerare nu toate proprietățile materialelor în discuție, ci doar acelea esențiale din punctele de vedere adoptate).

1.4. Încercarea de determinare a specificului național pe plan muzical ar presupune, deci, cel puțin : a) cunoașterea obiectelor (sau a mulțimilor de obiecte) între care se face comparația (culturile muzicale ale poporului

---

[3] „Îndată ce o trăsătură frapantă era descoperită în vreo țară și înainte de a-i fi căutat cu atenție prezența în alte părți, era localizată, odată pentru totdeauna, la locul descoperirii sale. Astfel, acel celebru ritm, botezat « bulgăresc », din cauza necunoașterii tratatelor otomane (care îl numesc « șchiop »), a fost atribuit Bulgariei și regiunilor septentrionale vecine; a apărut succesiv în tot Balcanul, în Spania, în Țara Bascilor, în Elveția, în Africa de Nord, în Africa Neagră, în Turcia, în Afganistan, în Indii, în Ceylon, în Borneo, și, mai mult, în teatrul balinez, în opera și teatrul chinezesc de păpuși [...] Un geniu pe care îl vom plînge întotdeauna [NB — se referă la Béla Bartók] a circumscris astfel răspîndirea acelui cîntec lung pe care l-a descris primul : România de nord, Ucraina, ținuturile perso-arabe. Dar și în acest caz, încetul cu încetul, această zonă s-a întins sub ochii noștri uimiți o dată mai mult, din Spania pînă în Mongolia". (Constantin Brăiloiu, *Muzicologia și etnomuzicologia azi*, în *Opere*, vol. I, București, Editura muzicală, 1972, p. 150.)

„De asemenea, din cauza lipsei de informație, unii pot să mai declare polifonia o invenție a Europei Occidentale, în timp ce chiar în Europa (Grecia, Iugoslavia, Austria, Țările Baltice, Portugalia etc.) — fără să mai socotim Africa Neagră și Polinezia — formele numeroase de muzică pe mai multe voci aduc o dezmințire indiscutabilă acestei aserțiuni". (Constantin Brăiloiu, *Etnomuzicologia II, Studiu intern*, în *Opere*, vol. I, p. 182.)

[4] „A luat naștere un sistem, sărac, dar riguros coerent [...] Fiecare va comporta un număr determinat de resurse și deficiențe proprii, care îl va caracteriza net, sau, dacă vreți, un repertoriu de locuri comune specifice. Ceea ce, pe de o parte, permite să le recunoști și, pe de altă parte, le privează de orice caracter regional și, cu atît mai mult, rasial sau național. Un asemenea caracter nu va deveni sensibil decît în ziua cînd o prezență colectivă va putea să se îndrepte spre cutare sau cutare dintre mijloacele de expresie pe care le oferă acestea. Vocabularul celor mai arhaice (sisteme) este prea restrîns ca să poată avea loc o alegere [...]". (Constantin Brăiloiu, *Viața anterioară*, în *Opere*, vol. I, p. 201.)

[5] „[...] propriu unei ființe, unui lucru sau unui fenomen; particular, distinctiv, caracterul propriu, particular (a ceva sau al cuiva); notă distinctivă". (*Dicționar de neologisme*, București, Editura științifică, 1966, p. 718.)

„[...] originalitatea unei specii animale sau vegetale, care o distinge net de speciile vecine [...]". (*Larousse*, vol. III, Paris, Librairie Larousse, 1966, p. 718.)

[6] „Științific vorbind, cercetările în acest domeniu (al originalității muzicii populare și al importanței sale din punct de vedere patriotic, ca tradiție națională) nu prezintă interes decît dacă sînt întreprinse la scară mondială, rămînînd mereu riguros comparative". (Constantin Brăiloiu, *Etnomuzicologia II, Studiu intern*, în *Opere*, vol. I, p. 181—182.)

https://biblioteca-digitala.ro

român și ale popoarelor vecine sau europene etc. în funcție de extensia pe care vrem să o dăm temei); b) stabilirea unui punct de vedere analitic consecvent (ne vom referi doar la structura muzicală a obiectelor cercetate sau vom include și date sociologice etc.); c) o metodă operațională (cum se va efectua această comparație în mod concret); d) sistematizarea datelor obținute (în vederea reliefării unor concluzii) [7].

**2.** Nu este necesar să definim noțiunea de „cultură muzicală" pentru cele ce urmează; este suficient să-i distingem două planuri: a) planul obiectual (care cuprinde creațiile muzicale propriu-zise, privite static, ca produse finite) și b) planul funcțional (care cuprinde instituțiile muzicale, privite dinamic, adică modul în care funcționează creațiile muzicale: cum sînt produse, cum trăiesc, cum sînt conservate, cum sînt transmise).

2.1. Ne vom concentra atenția exclusiv asupra planului a) (conform concepției esteticii informaționale [8], momentul central al schemei informaționale clasice), considerînd că dintr-o optică structural-muzicală vom afla date esențiale referitoare la o cultură muzicală [9]. Desigur, într-un sistem de comparație mai complex, planul b) aduce informații prețioase (ele ar trebui însă, la rîndul lor, corelate cu cele corespunzătoare altor domenii artistice, de învățămînt etc., nefiind specific muzicale).

2.2. Vom încerca să definim mai precis mulțimea creațiilor muzicale, mulțime neomogenă, mobilă în plan bidimensional: temporal și spațial. Prin aceasta, intenționăm să precizăm și ceea ce am numit „perioadă sau domeniu de valabilitate".

2.2.1. O formulare mai completă a specificului național, noțiune de asemenea mobilă, ar cuprinde deci următoarele date minimale: proprietățile S (structurale) ale materialului M (muzical), funcționînd în modul I (instituții), în timpul P (perioada) pe aria geografică G (comparate cu parametrii corespunzători $SM_x$ $I_x$ $P_x$ $G_x$ ai unei alte culturi muzicale).

2.2.2. Mulțimea M nu poate fi studiată, pentru început, decît prin secțiuni timp-spațiu precise (în cazul nostru, această secțiune reprezintă anul 1976 și zona geografică a țării noastre, sau cea în care întîlnim populație care vorbește limba română, dacă vom considera acest factor ca mai important din punct de vedere etnic).

---

[7] După A. Bucșan, aceste faze ar fi (în contextul cercetării coregrafice pe plan național): 1) „Extragerea principalelor caracteristici (pe diverse categorii) ale repertoriului de joc din centrul cercetat și gruparea lor într-un anumit mod din care să reiasă cît mai evident ordinea lor ca importanță; 2) Analiza critică a datelor extrase pentru a se vedea ceea ce este esențial ca importanță numerică, frecvență etc. [...] în repertoriul respectiv, constituindu-i deci specificul; 3) În sfîrșit, verificarea rezultatelor astfel obținute prin confruntarea lor cu cele ale altor puncte cercetate, cărora le presupunem apriori o înrudire cu primul (datorită în special apropierii geografice)". (Andrei Bucșan, *Specificul dansului popular românesc*, București, Editura Academiei R.S.R., 1971, p. 14.)

[8] „Estetica informațională admite că orice expresie artistică este un fenomen de comunicare. Ea consideră opera de artă ca fiind un mesaj luat dintr-un ansamblu sociocultural și transmis prin intermediul unui canal (sistem de senzații vizuale, auditive etc. ...) existent între un individ — sau un grup — creator, artistul emițător și un individ receptor". (Abraham Moles, *Artă și ordinator*, București, Editura Meridiane, 1974, p. 21.)

[9] „Avem suficiente motive să presupunem că omul, manifestîndu-se creator, n-o poate face altfel decît în cadru stilistic". (Lucian Blaga, *Orizont și stil*, în *Trilogia culturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 11.)

https://biblioteca-digitala.ro

2.2.3. Luînd deci ca determinate elementele P (perioada), G (spațiul geografic) și evitînd, deocamdată, elementul I (instituții), vom studia în continuare exclusiv elementul S (structura) al lui M (materialul muzical).

2.2.4. Stratificările existente în orice cultură muzicală vor fi privite doar structural (ele sînt evidente nu numai în cazul folclorului ritual și neritual, ci și în cazul muzicii culte); comparînd două sau mai multe asemenea secțiuni timp-spațiu, putem obține însă mai tîrziu date referitoare la modificările (evoluția) acestor structuri, deci și ale unor elemente care pot aparține „specificului în mișcare".

**3.** Considerăm elementele: mulțimea $M_r$ a tuturor creațiilor muzicale existente, la această dată, într-o formă sau alta (arhivă, disc, partitură etc.) în cultura muzicală românească, a căror autori — individuali sau colectivi, cunoscuți sau anonimi — locuiesc pe teritoriul românesc sau sînt vorbitori de limba română (acest criteriu, desigur discutabil, va fi justificat); mulțimea $M_x$ (echivalentul lui $M_r$ pentru un alt popor sau grup de popoare, luate ca referință); mulțimea S a tuturor posibilităților structural-muzicale existente teoretic (mulțime produs cartezian $F \times D \times I \times T$, reprezentînd calitățile sunetului muzical: frecvență, durată, intensitate, timbru). Mulțimile $M_r$ și $M_x$ sînt finite și neordonate, mulțimea S finită și ordonată. Există mai multe posibilități de formalizare, la acest nivel [10].

3.1. A analiza un obiect oarecare $m \in M_r$ înseamnă a stabili o relație funcțională [11] între mulțimile $M_r$ și S.

3.1.1. Oricărui $m \in M$ îi va corespunde în S un cvadruplet ordonat de formă $f \times d \times i \times t / f \in F,\ d \in D,\ i \in I,\ t \in T$.

---

[10] „Dans notre civilisation occidentale l'œuvre musicale est materialisée par un graphique, nommé partition. Le temps y est porté en abscises, la fréquence des sons en ordonées. Le graphe de la fonction fréquence pour la variable temps y prend un aspect visuel particulier, dû à l'emploi de nombreux signes conventionnels de caractère mnémotechnique, légués par la tradition [...]". Urmează un proiect de cifraj strict al frecvențelor și duratelor. (Pierre Barbaud, *Initiation à la composition musicale automatique*, Paris, Dunod, 1966, p. 1.)

„În general un sunet muzical se consideră definit atunci cînd sînt determinate (cu precizie și în limitele notației muzicale tradiționale) înălțimea, durata, intensitatea și timbrul lui. Se notează cu F, D, I, T mulțimea înălțimilor, duratelor, intensităților și timbrurilor utilizate în limbajul muzical tradițional. Un sunet muzical este, astfel, un element al produsului cartezian $F \times D \times I \times T$, deci un cvadruplet ordonat de forma $(f, d, i, t) \in F \times D \times I \times T$. Mulțimea $S = F \times D \times I \times T$ a tuturor sunetelor muzicale este, prin urmare: $S = \{(f, d, i, t) / f \in F,\ d \in D,\ i \in I,\ t \in T\}$. O melodie (o linie melodică, o voce în sens armonic-polifonic etc.) poate fi gîndită într-o accepție foarte generală, ca succesiunea (în timp) a unui număr determinat de sunete (inclusiv pauzele, desigur); o melodie poate fi atunci definită ca un șir finit de n elemente din $F \times D \times I \times T$, deci o funcție $f = \{1, 2, \ldots n\} \to F \times D \times I \times T$". (Dinu Ciocan, *Aplicații ale matematicii în cercetarea muzicologică*, în *Studii de muzicologie*, vol. IX, București, Editura muzicală, 1973, p. 141.)

„Notînd cu k numărul maxim de voci ce pot apărea într-o lucrare muzicală tradițională și cu n numărul maxim de stări din care poate fi constituită o lucrare muzicală din acest limbaj, numărul tuturor lucrărilor ce pot fi scrise în limbajul muzical tradițional este egal cu $/[(F \times D \times I \times T)^k]^n/[\ldots]$ O operă muzicală este, în acest sens, un șir finit de n elemente din mulțimea șirurilor finite de k elemente din $F \times D \times I \times T$ (unde k este numărul maxim de voci care apar în lucrarea respectivă), deci un șir dublu de nk elemente din $F \times D \times I \times T$, deci $f: \{1, 2 \ldots n\} \times \{1, 2 \ldots k\} \to F \times D \times I \times T$". (Dinu Ciocan, *op. cit.*, p. 145.)

Vezi și Aurel Stroe, *Compoziții și clase de compoziții muzicale*, în „Muzica", an. XX (1970), nr. 4—6—11.

[11] „[...] o relație binară între A și B este funcțională dacă la fiecare element $a \in A$ corespunde un singur element $b \in B$". (A. Kaufman și M. Précigout, *Elemente de teoria mulțimilor și algebră modernă*, vol. I, București, Editura tehnică, 1972, p. 90.)

https://biblioteca-digitala.ro

3.1.2. În mulțimile produs $M_rF$, $M_rD$, $M_rI$, $M_rT$, submulțimile $M_rF_r$, $M_rD_r$, $M_rI_r$, $M_rT_r$ sînt grafuri [12], ale căror tăieturi [13] în S după $M_r$ reprezintă acele posibilități structurale alese din totalul lor, existente în cultura muzicală românească ($F_r \times D_r \times I_r \times T_r = S_r$).

3.1.2.1. Imaginea [14] unei submulțimi $M_1 \subset M_r$ (a unui gen muzical de exemplu), prin graful $MGF_r$, $MGD_r$ etc., va reține din S doar acele proprietăți structurale specifice genului, deci îl va defini structural.

3.1.3. Aplicațiile definite de la $M_r$ la $F \times D \times I \times T$ nu sînt nici injective [15] (deoarece la diferiți $m \in M_r$ poate corespunde un același f, d, i, t) și nici surjective [16] (deoarece rămîn termeni în $F \times D \times I \times T$ fără a avea o corespondență în $M_r$).

3.2. Comparînd $S_r$ cu $S_x$ termen cu termen (tăieturile în S după $M_r$ și $M_x$ reprezentînd deci totalul posibilităților structurale existente în cultura muzicală românească și în cea luată ca referință), obținem : intersecția ($S_r \cap S_x$) arată ceea ce este comun între aceste culturi, iar diferențele specifice $S_r - S_x$ (respectiv $S_x - S_r$), ceea ce este specific fiecăreia din punct de vedere sintetic structural.

3.2.1. Comparația (intersecția și diferențele) se poate efectua însă și la nivelul fiecărei mulțimi $F_rD_rI_rT_r$ cu $F_xD_xI_xT_x$ (deci între tăieturile în S după $M_r$ și $M_x$) luate separat sau cîte două sau trei, obținînd astfel date analitice structurale (referitoare la un specific din punct de vedere melodic, ritmic etc. separat sau în diferite combinații).

3.3. O posibilitate de rafinare a acestui procedeu, cu ajutorul unor noțiuni generale de statistică matematică, este aceea de a asocia fiecărui element de tipul $f_r \in F_r$ sau grup de elemente de tipul $f_rd_r \in F_rD_r$ etc., cît și corespondenților lor din $S_x$ un indice de frecvență V, care să ofere informații pe $S_r$ și $S_x$ referitor la cîți $m_r \in M_r$ sau $m_x \in M_x$ au proprietatea $f_r$ sau $f_x$ etc. (deci, care este frecvența de apariție în $M_r$ sau $M_x$ a unei posibilități structurale izolate sau a combinațiilor).

3.3.1. Compararea dubletelor $S'_rV$ (în care $S'_r$ poate conține de la 1 la 4 termeni din $F_r \times D_r \times I_r \times T_r$ în toate combinațiile) cu cele corespunzătoare din $S'_xV$ ne relevă de data aceasta nu doar existența sau nonexistența unei intersecții între $M_r$ și $M_x$ (deci, un contact la un nivel structural), ci și nuanțe ale acestui contact. Între doi termeni $V_r$ și $V_x$ pot exista relațiile de $=$ , $>$, $<$, deci un raport variabil în jurul cifrei 1 (egalitatea).

3.3.1.1. Codificînd (corespunzător gradului de precizie pe care îl dorim) printr-o scală a unui indice 0 aceste situații posibile (acest indice fiind atribuit lui $S'_r$, în urma efectuării comparației), obținem o ierarhizare a unor structuri în raport cu altele, în funcție de gradul lor de specific.

---

[12] „[...] vom numi graf o submulțime G a lui $E \times F$ [...]; toate elementele unui graf sînt cupluri". (*Ibidem*, p. 60.)

[13] „Se numește tăietura unui graf $G \subset A \times B$ după $x \in A$, mulțimea constituită din elementele $y \in B$, care au proprietatea $(x, y) \in G$". (*Ibidem*, p. 63.)

[14] „Fie un graf $G \in A \times B$, fie X o parte a lui $A(X \subset A)$ : se numește imagine a lui X prin G mulțimea acelor elemente $b \in B$, astfel încît pentru orice $b \in B$ există proprietatea $(x, b) \in G$". (*Ibidem*, p. 87.)

[15] „[...] o aplicație de A la B este injectivă dacă două elemente distincte ale lui A, fie a și a', au imagini distincte în B prin f. $a \neq a' \rightarrow f(a) \neq f(a')$". (*Ibidem*, p. 96.)

[16] „[...] o aplicație f de la A la B este surjectivă cînd imaginea lui A prin f este egală cu mulțimea de sosire, adică $f(A) = B$". (*Ibidem*, p. 96.)

https://biblioteca-digitala.ro

3.3.2. Modelarea statistică poate fi de asemenea aplicată sistematic, conform conceptelor de variabilă aleatoare și probabilitate [17].

**4.** Rezultatul final al comparației între mulțimea $M_r$ și $M_x$ îl reprezintă deci o corespondență a unor termeni $m \in M_r$ ai unei mulțimi neordonate (prin intermediul grupărilor de 1 — 4 elemente ale mulțimii produs $F_r \times D_r \times I_r \times T_r$ și printr-o corespondență în V) în mulțimea total ordonată O, a „gradelor de specific". Prin această corespondență, am clasificat (exclusiv din punctul de vedere al gradului de specific, al lui $M_r$ față de $M_x$) toate elementele $m_r \in M_r$, după părțile lor componente sau în întregul lor. Putem afirma, de data aceasta riguros, că un element structural sau o combinație (de exemplu, o celulă ritmico-melodică) a unui obiect $m_r \in M_r$ este mai specifică culturii românești de n ori decît cea corespunzătoare lui $m_x \in M_x$ (n fiind o valoare a lui 0).

4.1. Rezultatele obținute pot fi interpretate în continuare. Se pot reliefa nucleele cu indice 0 maxim, zonele comune, cazurile izolate sau se pot regrupa date care să definească structural categorii sau genuri muzicale ale lui $M_r$, de data aceasta după criterii riguros stabilite.

4.2. Aceste date pot fi completate cu informații din planul „funcțional", după o formalizare corespunzătoare.

**5.** Cîteva precizări și comentarii :

5.1. Materialul de la care am plecat a fost considerat axiomatic [18]; el nu poate fi definit decît, eventual, după efectuarea comparației. A fost necesar un criteriu rigid de separare a obiectelor $m \in M_r$ față de cele $m \notin M_r$, deoarece prin însăși definiția unei mulțimi X trebuie să se poată decide dacă un element dat x îi aparține lui X sau nu [19].

5.1.1. Obiecții posibile : există creații românești în afara granițelor țării noastre ; pe teritoriul țării noastre nu toate creațiile sînt românești ; există vorbitori de limbă română care nu produc muzică românească etc.

5.2. Am considerat (deocamdată) toate aceste creații muzicale într-o mulțime M fără a ne ocupa de submulțimile corespunzătoare categoriilor muzicale (muzică populară, ușoară, cultă etc., fiecare cu genurile și subgenurile proprii), deoarece : a) am vrut să reliefăm faptul că schița de metodă propusă poate fi aplicată oricărui material, oricît de neomogen ; b) categoriile și genurile muzicale (ca și apartenența variantelor unui anumit tip [20])

---

[17] Vezi, de ex., St. Mihoc și N. Mica, *Elemente de teoria probabilității și statisticii* — Manual pentru clasa a XII-a, București, Editura didactică și pedagogică, 1969.

[18] Într-un mod asemănător se procedează și în estetica informațională, pornindu-se de la ceea ce este acceptat în general ca operă de artă, fără a se încerca o definiție.

Vezi Victor Ernest Maşek, *Artă și matematică*, București, Editura politică, 1972.

[19] Definiția mulțimii după Georg Cantor, fondatorul teoriei mulțimilor : „colecție de obiecte bine determinate, distincte, ale intuiției sau gîndirii noastre, considerate împreună ca un tot". (În *Dicționar de matematici generale*, București, Editura enciclopedică română, 1974, p. 192.)

[20] „A strînge la un loc toate variantele nu e atît de ușor cum ar părea unui profan. Chiar dacă reușim să le localizăm pe toate în mod mecanic sau cu ajutorul memoriei, rămîne să fie stabilit cînd o melodie încetează de a mai fi varianta unei anumite melodii. Rămîne întrebarea primordială : ce caracterizează o melodie ca variantă a alteia?". (Béla Bartók, apud A.B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, Columbia University Press, 1951, p. 15); Benjamin Suchoff, *Unele probleme privind folosirea mașinilor electronice de calcul la materialul etnomuzicologie al lui Béla Bartók*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 14 (1969), nr. 5, p. 347.

https://biblioteca-digitala.ro

ar trebui privite ca „mulțimi vagi" (fuzzy-sets) [21], domeniu în care operațiile sînt incomparabil mai complicate; c) considerăm depășit momentul istoric în care era necesar a releva „prăpastia dintre arta savantă și cea populară" [22], azi apărînd mai interesant a studia tocmai continuum-ul existent între aceste categorii și genuri; d) deosebirile existente, totuși, par a fi definite în special pe baza unor criterii funcționale [23]; or, noi ne-am ocupat exclusiv de aspectul structural muzical.

5.2.1. Obiecții posibile: aspectele structurale nu pot fi studiate complet separat de cele funcționale (în cazul unei creații colective, nescrise sau de tip improvizatoric, de exemplu, apar caractere structurale foarte asemănătoare, uneori indiferent chiar de perioada istorică sau de categoria muzicală); considerarea unor submulțimi corespunzătoare acestora ar aduce la o grupare a unor proprietăți structurale care ar reliefa noi relații.

5.3. Am preferat compararea elementelor $M_r$ și $M_x$ la nivelul pieselor muzicale individuale (reprezentate structural prin cvadrupletul ordonat $f \times d \times i \times t$), evitînd o modelare premergătoare, deoarece o modelare implică fie o simplificare nedorită a obiectelor, fie un mod de lucru mai greoi. Această cale poate fi, desigur, încercată.

5.3.1. Obiecții posibile: se poate porni și de la un număr mai limitat de obiecte (selecționate corespunzător) sau de la modelări ale elementelor lui $M_r$, aproximarea fiind suficientă la acest nivel experimental.

5.4. Mulțimea produs $S(F \times D \times I \times T)$ — fiecare dintre acești termeni indicînd simbolic un complex de date — reprezintă cea mai generală definiție a domeniului fizic al muzicii; este incontestabil că, datorită cantității și complexității datelor de manevrat, operațiile nu pot fi realizate decît cu ajutorul unui calculator electronic. Această definire nu reprezintă decît un modest început de formalizare.

---

Sau: „J'ai un rythme uniforme (A). Si je change suffisamment ce rythme (A), ce ne sera plus le même rythme. Il deviendra (B). Dans quelles limites le rythme initial (A) peut-il varier sans qu'il soit consideré (B)? [...] De 10%? [...] De 20%? [...] De X%? [...] Ici est introduite la théorie des erreurs de Gauss et de là le calcule des probabilités. (A) est finalement défini statistiquement à l'aide des écarts. Ceci n'a rien à voir avec la notion de perception sensorielle et de quantum de perception. C'est un problème pur de logique et de la variation plastiques. Le thème de l'identité peut être généralisé pour toutes les composantes du son et même pour des sections entières, pour des ensembles de sons [...]". (Iannis Xénakis, *Musique, Architecture*, Tournai, Casterman S. A., 1971, p. 15.)

[21] „Noțiunea de mulțime fuzzy constituie o abordare dintr-un unghi diferit a conceptului de mulțime: mai precis, între apartenența unui element la o mulțime și nonapartenența există o serie de situații tranzitorii, de natură continuă — așa-numitele « grade de apartenență » semnifică acest lucru". (C. V. Negoiță, D. A. Ralescu, *Mulțimi vagi și aplicațiile lor*, București, Editura tehnică, 1974, p. 14.)

[22] „Pe măsură ce o cultură înaltă se desprinde de matca sa și se ridică deasupra comunului, se stabilesc convenții din ce în ce mai tiranice, în timp ce se elaborează un corp de doctrine din ce în ce mai circumstanțiat și se lărgește prăpastia dintre arta savantă și cea populară. Cu toate acestea, penetrațiile rămîn constante de la una la alta, atît de sus în jos, cît și de jos în sus". (Constantin Brăiloiu, *Etnomuzicologia II, Studiu intern*, în *Opere*, vol. I, p. 179.)

[23] „Conceptul de artă populară este polidimensional și conținutul lui poate fi caracterizat integral numai dacă se iau în considerație perspective multiple: aceea a procesului creator, cea privind condiția economică a artei populare, problema circulației acestei arte etc.". (Grigore Sîmeu, *Arta populară și proliferarea conceptelor*, în *Estetica filosofică și științele artei*, București, Editura științifică, 1972, p. 284.)

https://biblioteca-digitala.ro

5.4.1. Obiecții posibile : nu toate elementele considerate sînt egal importante ; ele se pot reduce uneori doar la produsul F × D (în cazul unor genuri folclorice, de exemplu).

5.5. Nu există nici o apreciere (de natură estetică, de exemplu) a vreunui element $m_r \in M_r$ (sau a importanței sale, din punctul de vedere al tradiției, succesului etc.) ; acest factor ar trebui de asemenea formalizat și anexat datelor considerate, eventual în urma unei anchete sociologice sistematice. Indicele de frecvență atașat reprezintă singurul factor nestructural muzical luat în considerare.

5.6. Metoda schițată poate fi completată și rafinată în fiecare dintre componentele sale ; în funcție de numărul mai mare (sau mai fin structurat interior) de „descriptori" se includ noi factori, deci se obțin rezultate mai fidele și mai complexe. Ne referim nu atît la capitolul „instituții muzicale" (unde date referitoare, de exemplu, la formele de spectacol, raportul tradiție-inovație, profesionism-amatorism, structura emisiunilor radio și televiziune etc. trebuie luate în considerare în conceptul de „cultură muzicală"), capitol evitat intenționat, cît la capitolul „structură muzicală", în cadrul căruia marea majoritate a problemelor concrete sînt lăsate în suspensie (parțial pentru simplificarea expunerii), fiind susceptibile de ajustări și completări. Fiind vorba de o problemă de aproximare, de optimizare a descriptorilor pentru a reține cît mai multe date, ea rămîne desigur permanent deschisă.

**6.** Aspectul final al tentativei noastre pare fi cel generativ în sens estetic [24]. Cunoscînd structurile muzicale și combinațiile lor cele mai originale, ele pot fi reproduse (sau continuate) prin redactarea unui algoritm compozițional corespunzător unei gramatici generative. Și aici, limitele aproximării alese sînt cele care dictează precizia și viabilitatea rezultatului.

## CONSIDÉRATIONS SUR LA DÉTERMINATION DE LA SPÉCIFICITÉ NATIONALE DANS LA CULTURE MUSICALE ROUMAINE

Le but de cet exposé est de préciser une série de notions, considérées nécessaires pour comprendre la notion de spécificité et d'esquisser une méthode d'opération qui mène à sa définition. Les phases de cette action seraient :

a) la délimitation de la sphère des objets à examiner (dans notre cas, l'ensemble des œuvres musicales roumaines et celles des pays avec lesquels on effectue la comparaison) ; b) l'établissement d'un point de vue analytique conséquent ; c) l'élaboration d'une méthode d'opération ; d) la systématisation des conclusions.

---

[24] „Prin estetica generativă înțelegem circumscrierea tuturor operațiilor, regulilor și termenilor prin a căror aplicare la o mulțime de elemente materiale funcționînd ca semne se poate obține în mod conștient și metodic o stare estetică. Estetica generativă este, în acest sens, analogul unei gramatici generative". (Max Bense, *Aesthetica*, apud Victor Ernest Maşek, *Artă și matematică*, București, Editura politică, 1972, p. 181.)

https://biblioteca-digitala.ro

La spécificité nationale englobe les données minimales suivantes : les propriétés structurales du matériel musical Mr (roumain), fonctionnant dans le mode I (institutions : comment la musique est-elle créés, réalisée, conservée et transmise), dans l'intervalle du temps P (période), sur l'aire géographique G, comparées avec les paramètres correspondants de la culture musicale de référence (Mx). Il s'agit donc d'un complexe mobile qui doit être étudié selon des sections PG déterminées.

On s'occupe exclusivement du niveau structural musical. On analyse les objets à comparer (en établissant des relations fonctionnelles entre les ensembles Mr, Mx et S, ensemble-produit cartésien $F \times D \times I \times T$ qui définit les qualités physiques du son musical : fréquence, durée, intensité, timbre) ; on compare terme par terme les coupures en S après Mr et Mx (Sr et Sx, composée de quadruplets ordonnés de type $f \times d \times i \times t \rightarrow F \times D \times I \times T$) ; on trouve l'intersection ($Sr \cap Sx$) et les différences spécifiques ($Sr - Sx$ et $Sx - Sr$). Si l'on ajoute un indice de fréquence à chaque élément de Sr et Sx et un indice « d'originalité » du rapport entre ceux-ci (sur une échelle convenablement choisie), on obtient une hiérarchisation de structures Sr en fonction de leur « degré de spécificité ».

On présente ensuite, d'une façon critique, certains aspects comme : le mode de définition de l'ensemble Mr ; la distinction des catégories musicales (sous-ensembles de type « fuzzy » de M) ; la nécessité de considérer aussi le plan I (institutions musicales), d'une éventuelle modélisation antérieure au travail de comparaison ou de la formalisation adéquate d'une structure musicale ; la possibilité de raffiner l'esquisse de méthode proposée par « l'optimisation » des descripteurs. L'aspect final de cette démarche semble être l'aspect génératif, dans le sens esthétique ; la connaissance des structures musicales les plus originales peut ouvrir le chemin de la rédaction d'un algorithme compositionnel correspondant à une grammaire générative qui faira reproduire ou continuer ces structures.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# ELEMENTE PRAXIOLOGICE ȘI PRAGMATICE RELEVANTE PENTRU O TIPOLOGIE A INFORMATORILOR

SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU

**0.** Ca studiu dedicat acțiunii, p r a x i o l o g i a, iar ca ramură a semioticii vizînd relația dintre individ, elementele limbii și aspectele lumii, p r a g m a t i c a sînt discipline care alcătuiesc un cadru de referință pentru lucrarea de față. Cititorul le va alătura, în cazul în care nu ne împărtășește convingerea că interacțiunea este un obiect de studiu pentru praxiologie și pragmatică deopotrivă, s o c i o l o g i a și i n t e r a c ț i o n i s m u l s i m b o l i c.

**1.** În cele ce urmează vom defini conceptul de colectivitate ca pe o rețea de a c ț i u n i și i n t e r a c ț i u n i.

Acțiunile vizează modificarea relațiilor dintre un individ (cu rol de) a g e n t (un grup de indivizi agenți) și mediu. Ele se opun i n a c ț i u n i i. Interacțiunile vizează modificarea relațiilor dintre doi sau mai mulți indivizi (două grupuri de indivizi, un individ și un grup etc.) care preiau alternativ rolurile de agent și a n t i - a g e n t. Folosim termenul de anti-agent pentru a marca explicit rezistența pe care, în această calitate, fiecare dintre indivizii participanți la o interacțiune o opune celui care este momentan agent, caracterul permanent n e g o c i a t, e m e r g e n t al unei interacțiuni. Interacțiunile se opun i z o l ă r i i.

Acțiunea ar putea fi concepută (și este deseori prezentată în limbajul natural) ca interacțiune între un agent uman și un anti-agent natural care nu-și intervertesc rolurile, ca o alternare de încercări din partea primului și de respingeri (pe care le numim erori ale agentului) din partea celui de-al doilea. Dar explorarea acestei posibilități nu este relevantă pentru obiectul prezentei discuții.

Exemple de acțiuni sînt: acțiunile legate de cultivarea pămîntului, acțiunile legate de creșterea animalelor, acțiunile legate de vînătoare, pescuit sau cules, acțiunile legate de construirea unui adăpost etc. Exemple de interacțiuni sînt: bătaia, lupta, frăția de cruce, căsătoria, spectacolul, conversația etc.

Etnograful abordează precumpănitor acțiuni. Sociologul, folcloristul, lingvistul abordează precumpănitor interacțiuni.

Cunoscînd numărul indivizilor dintr-un grup și pornind de la o listă restrînsă postulată a tipurilor de acțiuni și interacțiuni pe care le considerăm fundamentale, am putea stabili: *(a)* numărul maxim de tipuri de acțiuni pentru fiecare individ în parte al grupului (egal cu numărul tipurilor de acțiuni postulate); *(b)* numărul maxim de tipuri de interacțiuni pentru fiecare individ în parte al grupului (egal cu numărul tipurilor

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 1, p. 15–29, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro

de interacțiuni postulate); *(c)* numărul de tipuri de acțiuni în care este antrenat fiecare individ în parte al grupului; *(d)* numărul de tipuri de interacțiuni în care este antrenat fiecare individ în parte al grupului; *(e)* numărul de acțiuni distincte pentru fiecare individ (acest număr ar coincide cu *(c)*); *(f)* numărul de interacțiuni elementare distincte — înțelegem prin interacțiune elementară interacțiunea între doi indivizi — pentru fiecare individ (= numărul indivizilor cu care este în interacțiune elementară individul respectiv); *(g)* numărul de acțiuni distincte posibile respinse de individ sau interzise acestuia (egal cu diferența dintre *(a)* și *(c)*); *(h)* numărul tipurilor de interacțiuni respinse de individ sau interzise acestuia (egal cu diferența dintre *(b)* și *(d)*); *(i)* numărul de interacțiuni elementare distincte posibile respinse de individ sau interzise acestuia (egal cu diferența dintre numărul total al indivizilor minus unu și *(f)*); *(j)* numărul maxim de acțiuni distincte posibile în grupul respectiv (egal cu produsul dintre numărul indivizilor și numărul tipurilor de acțiuni); *(k)* numărul maxim de interacțiuni elementare distincte posibile în grupul respectiv (egal cu produsul dintre numărul tipurilor de interacțiuni și numărul combinărilor posibile între indivizi luați cîte doi); *(l)* numărul de acțiuni distincte pentru grup în ansamblu (egal cu suma numerelor *(e)* obținute pentru fiecare individ); *(m)* numărul de interacțiuni elementare distincte din cadrul grupului (egal cu suma numerelor *(f)* obținute pentru fiecare individ); *(n)* numărul de acțiuni distincte posibile respinse de indivizii grupului sau interzise lor (egal cu diferența dintre *(j)* și *(l)*); *(o)* numărul de interacțiuni elementare distincte posibile respinse sau interzise în cadrul grupului respectiv (egal cu diferența dintre *(k)* și *(m)*) etc.

Prin intermediul unor parametri de tipul *(a)* — *(o)* s-ar putea măsura deschiderea acțională și interacțională a grupului, gradul de colectivitate pe care acesta se situează, gradul de coeziune a grupului respectiv, perspectivele acționale și interacționale care i se înfățișează, tradiționalitatea sau modernismul vieții lui etc.

Rafinîndu-se, o cercetare condusă în modul schițat ar ajunge curînd să aibă în vedere pentru pozițiile de agent sau anti-agent în acțiuni sau în interacțiuni, alături de indivizi, familiile, neamurile, vecinătățile, subgrupurile organizate ad-hoc (cete, asociații etc.), grupul în întregime; alături de interacțiunile elementare, interacțiunile complexe care antrenează indivizi plurali (familii, neamuri etc.) sau mai mult de doi indivizi; alături de acțiunile și interacțiunile interioare grupului, acțiunile și interacțiunile exterioare ale acestuia (acțiuni desfășurate pe terenul altui grup; interacțiuni cu indivizi, familii etc., din alte grupuri) etc.

S-ar putea, de asemenea, lua în considerare, alături de f ă p t u i r e, la care ne-am referit implicit pînă acum, cealaltă modalitate a acțiunii (interacțiunii): a b ț i n e r e a; alături de acțiuni (interacțiuni) în ansamblu, a c t e l e (momentane) și a c t i v i t ă ț i l e (durative) pe care acestea le presupun.

**2.** Cercetătorul poate observa acțiuni (interacțiuni) care se desfășoară spontan sau poate provoca acțiuni (interacțiuni) pentru a le observa.

Vom rezerva termenul de s u b i e c t pentru indivizii antrenați de cercetător în rolul de agent sau anti-agent al unor acțiuni (interacțiuni) provocate. În mod obișnuit, cercetătorul nu poate aduce în postură de subiect familiile, neamurile, vecinătățile, grupul în întregime.

https://biblioteca-digitala.ro

Aducerea indivizilor în postura de subiect se realizează printr-o interacţiune verbală ad-hoc între cercetător şi individ. Reuşita acestei interacţiuni depinde de capacitatea interacţională a cercetătorului. Interacţiunea constă într-o cerere adresată de cercetător individului. Obiectul acestei cereri poate fi: executarea, mimarea, colaborarea la, imaginarea, descrierea, evaluarea, justificarea etc. a unei (părţi a unei) acţiuni sau mimarea, imaginarea, descrierea, evaluarea, justificarea etc. a unei (părţi a unei) interacţiuni.

În studierea acţiunilor şi interacţiunilor constitutive ale unei colectivităţi, cercetătorul trebuie să îmbine observarea indivizilor cu observarea subiecţilor şi să ajungă la o interpretare coerentă a datelor obţinute pe aceste două căi.

Atunci cînd coerenţa nu poate fi realizată decît cu sacrificarea unei părţi din informaţiile existente, vor fi reţinute în mod prioritar informaţiile rezultate din observarea indivizilor. Această prioritate se justifică prin faptul că, produs al interacţiunii cu cercetătorul, subiectul este un individ modificat.

**3**. Vom rezerva numele de i n f o r m a t o r pentru acel subiect care este antrenat de cercetător în cel puţin o interacţiune verbală provocată, alta decît interacţiunea prin care a fost adus în poziţie de subiect. Exemple: subiectul care acceptă să descrie, să evalueze, să justifice o acţiune şi o descrie, evaluează, justifică; subiectul care acceptă să mimeze o interacţiune verbală şi o mimează; subiectul care acceptă să descrie, să evalueze, să justifice o interacţiune şi o descrie, evaluează, justifică. Informatorul este un subiect care vorbeşte.

Subiectul nu va fi numit informator atunci cînd, la cererea cercetătorului, el execută o acţiune (de exemplu: face un fluier, crestează un cauc), mimează o acţiune sau o componentă acţională nonverbală a unei interacţiuni (de exemplu: face un pas de dans), sau mimează o interacţiune nonverbală (de exemplu: mimează atacul — ca agent — sau apărarea — — ca anti-agent — într-o bătaie).

Un individ adus de cercetător în poziţie de subiect sau de informator nu încetează prin aceasta să efectueze o serie de acţiuni (să participe la o serie de interacţiuni) în mod spontan (ca individ). În observare, cercetătorul va trebui să separe datele pe care i le furnizează individul de datele pe care i le furnizează subiectul şi de datele pe care i le furnizează informatorul, să le examineze critic, să le compare şi să ajungă la o asamblare coerentă a acestora.

Atunci cînd datele furnizate sînt incompatibile, cercetătorul va acorda prioritate datelor acumulate prin observarea acţiunilor efectuate spontan de individ; pe locul al doilea în ce priveşte menţinerea lor se vor situa datele furnizate de observarea acţiunilor provocate ale subiectului, iar pe locul ultim se vor situa datele furnizate de participarea provocată la interacţiunea verbală a informatorului. Această ierarhie are în vedere faptul că *(a)* subiectul şi informatorul sînt, în măsură crescîndă, un produs al interacţiunii modificatoare cu cercetătorul, că *(b)* în interacţiunea cu subiectul sau cu informatorul cercetătorul însuşi (şi deci observaţiile lui) se modifică crescînd şi că *(c)* atît alienarea prin interacţiune cu cercetătorul a individului, cît şi alienarea prin interacţiune cu individul a cercetătorului nu pot fi controlate, în starea actuală a cunoştinţelor noastre

https://biblioteca-digitala.ro

cel puțin. Pentru referirea nediferențiată la un individ-sau-subiect-sau informator se recurge, în folcloristică, la termenul p u r t ă t o r d e f o l c l o r.

Paralel cu ierarhia i n d i v i d — s u b i e c t — i n f o r m a t o r, în funcție de puritatea descrescîndă a trăirii acțiunilor (interacțiunilor) etc., cele spuse sub *(b)* pledează pentru instituirea unei ierarhii c e r c e t ă t o r d e i n d i v i d (cercetător$_{ind}$) — c e r c e t ă t o r d e s u b i e c t (cercetător$_{s}$) — c e r c e t ă t o r d e i n f o r m a t o r (cercetător$_{inf}$) în funcție de puritatea descrescîndă a observării.

**4.** Observarea indivizilor se poate efectua exclusiv pe terenul lor *(a)*. Observarea subiecților și a informatorilor se poate efectua *(a)* pe terenul lor sau *(b)* pe terenul cercetătorului. În cazul *(a)* avem de-a face cu o c e r c e t a r e d e t e r e n. În cazul *(b)* avem de-a face cu o c e r c e t a r e d e l a b o r a t o r.

Esențial pentru opoziția *(a)*/*(b)* nu este spațiul fizic în care se află cercetătorul și individul (subiectul, informatorul). De multe ori, deși s-au deplasat la locul în care trăiește grupul studiat, cercetătorii care completează formulare și chestionare, desfășoară conversații sociologice etc. îi deplasează prin aceasta pe subiecți (informatori) într-un spațiu conceptual nefamiliar, într-un domeniu de activitate necunoscut și efectuează în fapt o cercetare de laborator. Invers, deși s-au deplasat într-un loc diferit de cel în care trăiește grupul pe care îl reprezintă, unii subiecți sau informatori își însușesc ca pe un teren propriu locul respectiv, comportîndu-se cu o naturalețe și spontaneitate care îi pot crea cercetătorului condițiile unei cercetări pe teren.

Ceea ce diferențiază în mod hotărîtor cercetarea de teren de cercetarea de laborator este faptul că, în primul caz, tendința principală este aceea de asimilare a cercetătorului la indivizi (subiecți, informatori), pe cînd în cazul al doilea tendința principală este aceea de asimilare a subiecților (informatorilor) la colectivitatea cercetătorilor.

**5.** Presupunem că cercetătorul este interesat de studierea unui tip special de acțiune, pe care îl vom marca prin X. În funcție de acțiunile pe care le săvîrșește un individ în raport cu X vom distinge între : (A) i n d i v i d u l c r e a t o r și (B) i n d i v i d u l e x e c u t a n t. În funcție de contribuția pe care o aduce la interacțiunile (interioare grupului) avînd ca obiect de referință acțiunea X, vom distinge între : (C) i n d i v i d u l m a r t o r și (D) i n d i v i d u l c o m e n t a t o r.

Individul creator este individul care inițiază acțiunea X. Calitățile lui definitorii sînt inventivitatea, originalitatea, „geniul" etc. Individul executant este individul care efectuează, desfășoară, săvîrșește, dar nu inițiază acțiunea X. El se definește prin pricepere, talent, respect pentru norma consacrată, acurateță etc. Individul martor este individul care descrie, precizează (dă lămuriri cu privire la) desfășurarea acțiunii X, structura acțiunii X etc. El se caracterizează prin spirit de observație, rigoare, precizie, exactitate, strictețe. Individul comentator este individul care evaluează, critică, laudă, explică, formulează normele subiacente, opinează în legătură cu acțiunea X. Calitățile lui principale sînt luciditatea, reflexivitatea, capacitatea de empatie.

https://biblioteca-digitala.ro

**6.** *Creator*, *executant*, *martor*, *comentator* sînt termeni vagi:

**a.** Există cazuri în care nu știm cu siguranță dacă unul dintre acești termeni (cu excepția, poate, a termenului *comentator*) este sau nu aplicabil.

Să luăm drept exemplu cazul unui povestitor de basme. Să presupunem că urmărim: *(a)* mimica prin care își însoțește povestirea; *(b)* gesturile prin care își însoțește povestirea; *(c)* rostirea cuvintelor și intonarea enunțurilor; *(d)* alegerea vocabularului și construirea gramaticală a enunțurilor; *(e)* referirea și predicația, cu alte cuvinte raportarea cuvintelor sau enunțurilor la obiecte și relații reale sau imaginare; *(f)* imaginarea intrigii, a personajelor, a acțiunii. Să presupunem că povestitorul inovează în una sau mai multe din aceste dimensiuni (unde „inovează" este la rîndul lui un termen vag pe care îl folosim nu pentru „inventă o rostire", „inventă un cuvînt" etc., ci pentru „ne frapează, ne surprinde într-un mod pe care îl evaluăm pozitiv printr-o rostire întrucîtva neobișnuită, printr-un cuvînt utilizat întrucîtva neobișnuit etc."). Dacă el va inova exclusiv în una dintre dimensiunile *(a)*, *(b)*, *(c)* sau *(d)* vom tinde să spunem că nu i se aplică termenul „povestitor creator". Dar termenul de „creator"? Nu poate fi oare numit cel în cauză un om cu capacități creatoare de mim, actor, respectiv de crainic, retorician? Dacă povestitorul inovează în dimensiunea *(f)* vom tinde să spunem că i se poate aplica descripția „povestitor creator". Dar dacă, în raport cu inovația la *(f)*, ni se spune că tindem să vedem lumea populată de creatori și ni se recomandă, într-o viziune a creatorului — caz de excepție, să vorbim despre un povestitor creator numai atunci cînd el inovează și în dimensiunea *(e)* și în dimensiunea *(f)* sau poate chiar numai atunci cînd el inovează în toate dimensiunile *(a)* — *(f)*?

La fel se întîmplă cu termenul *executant*. Este individul care a povestit o singură dată un singur basm fără să inoveze în nici un fel, dar frumos, un povestitor executant? Sau îl numim executant doar pe cel care a povestit de un număr de ori anumit (pe care îl stabilim și care constituie un „prag") un număr de basme anumit (pe care îl stabilim și care, de asemenea, constituie un „prag")? Este individul care a povestit o singură dată un singur basm în mod mediocru un executant?

Termenul *martor* este și el neliniștitor. Este individul care descrie în linii mari desfășurarea acțiunii X un martor sau rezervăm termenul pentru acel individ capabil să dea o descripție amănunțită? Este martor individul care dă o descripție eronată a acțiunii X? Este individul căruia i s-a descris (în mod corect) acțiunea X și care reproduce această descriere în cadrul grupului un martor sau rezervăm termenul pentru individul care a fost martor ocular al desfășurării acțiunii X și o descrie în cadrul grupului?

**b.** Există cazuri în care acești termeni se dispun în perechi care marchează polii unor opoziții vagi (la fel cu *tînăr* și *bătrîn*, *sănătos* și *bolnav*, *urît* și *frumos*). Nu știm exact cînd să optăm pentru primul și cînd să optăm pentru cel de-al doilea termen al unei asemenea perechi decît cînd ne aflăm în fața unor cazuri extreme. În rest, întîlnim indivizi cărora li se aplică deseori mai degrabă compuse de tipul creator-executant, executant--creator, creatorexecutant, martor-comentator, comentator-martor, martorcomentator etc. (am marcat faptul că una dintre calificări se impune prin poziția 1 în cadrul compuselor respective, și faptul că nici una dintre

https://biblioteca-digitala.ro

calificări nu se dovedește net preferabilă celeilalte prin scrierea într-un singur cuvînt a celor doi termeni).

Este de pildă, în cazul povestitorului, individul care inovează *(a — — d)*, dar nu inovează *(f — g)* un povestitor creator sau un povestitor executant? Sau poate un executant-creator? Este individul care, după ce a asistat la povestirea unui basm, îl poate reproduce aidoma un martor sau un executant? Dacă un individ formulează schema unei acțiuni de tip X care a avut loc (și nu a unei acțiuni posibile) este el martor sau comentator al acțiunii respective? Este individul care formulează normele subiacente ale acțiunii X un comentator sau un creator în sensul nu atît de i n v e n t a t o r, ca pînă acum, cît de d e s c o p e r i t o r?

c. Există posibilitatea de a distinge între s e n s u r i t a r i și s e n s u r i s l a b e ale termenilor de mai sus. În sens tare termenul *creator* poate însemna i n v e n t a t o r (în acest caz avem de-a face cu o creație absolută), iar în sens slab el poate însemna d e s c o p e r i t o r (în acest caz am avea de-a face cu o creație relativă). Termenii *creator*, *executant*, *martor*, *comentator* pot fi folosiți în sens tare pentru a califica individul în raport cu acțiunea X î n a n s a m b l u (acte, activități, compunerea acestora, rezultat etc.) sau în sens slab pentru a califica individul numai î n r a p o r t c u u n a s p e c t al acțiunii X (rezultatul, un anume act etc.).

Faptul că introducem în discuția noastră termeni și concepte vagi nu trebuie să surprindă căci :

*(a)* conceptele pe care ne propunem să le ilumină prin intermediul lor (individ, subiect, informator etc.) sînt la rîndul lor vagi. A le defini recurgînd la termeni preciși ar contraveni principiilor unei bune definiții ; în cadrul acesteia, definiens-ul trebuie nu numai să fie sinonim cu definiendum-ul, ci și să fie vag într-o manieră care se asortează cu maniera în care este vag definiendum-ul (în cuvintele lui Alston (1972), definiens-ul „matches in vagueness" cu definiendum-ul) ;

*(b)* în științele sociale mai mult decît poate în oricare alt domeniu „we cannot make maximally precise statements without going far beyond the evidence" (Alston (1972), p. 219) ;

*(c)* prin conștientizarea progresivă a împrejurărilor în care termenii propuși de noi sînt vagi, cercetătorii îi vor putea înarma treptat pentru asemenea eventualități, precizîndu-i parțial.

**7.** Tipurile A — D corespund unor p r o f i l u r i i d e a l e. Ele nu se întîlnesc în manifestări „pure". De cele mai multe ori indivizii nici măcar nu t i n d către un tip unic, ci sintetizează, mai mult sau mai puțin neașteptat, trăsături ale mai multor tipuri. Care sînt rețetele unor asemenea sinteze? Se întemeiază ele pe dominanța unui tip, pe alăturarea mai multor tipuri manifestate în măsură egală? Acestea sînt probleme la care ar fi interesant de căutat, pe teren și pe hîrtie, răspunsuri.

Prin introducerea distincției între tipuri A — D de gradul 1, tipuri A — D de gradul 2, tipuri A — D de gradul n, devine imaginabilă construirea unor indivizi din ce în ce mai complicați și, prin aceasta, din ce în ce mai apropiați de indivizii reali. În loc să gîndim creatorul, executantul, martorul și comentatorul în raport cu una și aceeași acțiune, putem gîndi un creator $\alpha$ care inițiază o acțiune X, un comentator $\beta$ care comentează acțiunea de inițiere de acțiune săvîrșită de $\alpha$, un martor $\gamma$ care raportează

https://biblioteca-digitala.ro

comentariul lui β ş.a.m.d. Putem avea în vedere posibilitatea ca α, β, γ să fie indivizi diferiţi, dar şi posibilitatea ca α, β, γ să fie unul şi acelaşi individ care îşi „adînceşte" auto-consumator acţiunile.

**8.** Folcloristica este relativ bine înarmată pentru a aborda modalităţile de manifestare ale tipului B. În schimb, tipurile C şi D nu au fost pînă acum decît incidental intuite, iar tipul A a fost intens problematizat.

În cele ce urmează vom încerca *(a)* să prezentăm cîteva dintre modalităţile de manifestare ale tipului B; *(b)* să schiţăm elementele care ar merita să devină obiect de investigaţie pentru a se ajunge la cunoaşterea manifestărilor caracteristice ale tipurilor C şi D; *(c)* să enumerăm cîteva dintre elementele la care ar trebui reflectat pentru a deproblematiza tipul A.

**a.** Individul executant se defineşte prin capacitatea de a efectua o acţiune pe care nu a iniţiat-o.

În funcţie de t e m e i u l execuţiei vom distinge între e x e c u t a n t împuternicit, e x e c u t a n t p r o f e s i o n i s t, e x e c u t a n t c o n s a c r a t, e x e c u t a n t şi între execuţia d i n i n i ţ i a t i v ă p r o p r i e şi e x e c u ţ i a l a c e r e r e.

Este executant împuternicit al unei acţiuni acela care a fost învestit de o comunitate în acest sens (exemplu : naşul, moaşa etc.).

Este executant profesionist al unei acţiuni acela care trăieşte de pe urma executării acţiunii respective. Exemplu : lăutarii, diferiţii meşteşugari din sat etc. Nu tuturor acţiunilor practicate într-o comunitate le corespund executanţi profesionişti. Majoritatea acţiunilor verbale (povestit, strigat, strigături etc.), activităţile coreice, o serie de activităţi casnice, îndeplinite de femei, nu au executant profesionist. Am putea măsura gradul de tradiţionalitate al vieţii unei comunităţi prin raportul dintre numărul total al acţiunilor practicate de membrii grupului şi numărul acţiunilor pentru care grupul respectiv dispune de cel puţin un executant profesionist.

Este executant consacrat al unei acţiuni acela căruia grupul din care face parte îi recunoaşte unanim calităţi de execuţie optimă a acţiunii respective, cu alte cuvinte acel executant pe care grupul comentator îl evaluează superlativ.

Este executant din iniţiativă proprie cel care, fie întrucît este un executant optim, fie din alte motive, săvîrşeşte frecvent, „de plăcere" activitatea respectivă. El este vizat, în cazul activităţilor verbale, muzicale (neprofesionalizate), coreice, prin termeni ca *transmiţător de folclor*.

Executantul la cerere nu se angajează frecvent şi din proprie iniţiativă în activitatea respectivă, dar posedă capacitatea de a o săvîrşi dacă aceasta i se cere. El se angajează în activitate numai cînd contextul face explicit necesară această angajare, spre deosebire de executantul din iniţiativă proprie care se angajează în forma respectivă de activitate ori de cîte ori contextul nu interzice această angajare.

Indivizii executanţi împuterniciţi, profesionişti, consacraţi din cadrul unui grup pot fi detectaţi prin chestionarea ad-hoc a unor informatori recrutaţi în cadrul acestuia. Executanţii din iniţiativă proprie sau la cerere nu pot fi reperaţi decît prin o b s e r v a r e d i r e c t ă.

Într-o serie de cazuri, cercetătorul nu va observa acţiunile executantului, ci se va mulţumi cu observarea rezultatelor acestor acţiuni.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceasta este valabil îndeosebi pentru acțiunile complicate, care necesită multe operații și se extind pe o durată îndelungată.

Să luăm de exemplu cazul unei femei care țese. Etnograful va observa pînzeturi, covoare, peretare țesute de femeia respectivă, o va observa lucrînd, dar nu va putea niciodată observa în întregime țesutul unui covor. Și nu va regreta acest lucru, căci pentru el nu contează (sau nu contează încă) dacă în timp ce țesea covorul femeia s-a grăbit, a lucrat excesiv de încet, a greșit, a desfăcut porțiuni, s-a răzgîndit și a schimbat de mai multe ori modelul, a renunțat la unele ornamente. Obiectul realizat maschează erorile, scăpările, încercările, opțiunile săvîrșite de-a lungul activităților prin care a luat naștere. Cercetătorul cunoaște individul prin intermediul obiectului rezultat ; acesta îi indică normele de execuție interiorizate de individ, preferințele lui, capacitățile lui de structurare a unui tot unitar etc.

Cu totul altfel se desfășoară observarea unui executant în cazul unor acte, activități (încadrate sau nu în interacțiuni) verbale, muzicale, coreice. Cercetătorul nu are cum cunoaște basmul, cîntecul, jocul individului respectiv altfel decît din povestirea, cîntarea, dansul acestuia. În acte (activități) de acest fel nu există separație posibilă între operații și rezultatul lor, între individul agent (anti-agent) și obiect. Basmul, cîntecul, jocul compun, împreună cu individul activ, un tot indestructibil. Brăiloiu (1959) scria : „L'« œuvre » orale n'existe dans la mémoire de qui l'adopte et ne surgit dans le concret que par sa volonté : leurs vies se confondent. Aucune graphie n'en stabilisant, une fois pour toutes la rédaction, cette œuvre n'est pas une « chose faite », mais une chose « que l'on fait » et refait perpétuellement. C'est dire que toutes les réalisations individuelles d'un patron mélodique sont également vraies et pèsent du même poids dans la balance du jugement" (p. 88). Cercetătorul care observă un povestitor cunoaște un obiect care apare, se conformează, crește pe măsură ce individul vorbește și dispare în clipa în care acesta a contenit. În celălalt caz ne amintim că obiectul (covorul) apărea abia în clipa în care individul se oprise.

Este acum crucial pentru definirea executantului dacă, în timp ce narează, cîntă, joacă, el greșește, se dezice de unele porțiuni deja povestite, cîntate, jucate, se întrerupe, schimbă tipul basmului, al melodiei, al dansului, îl simplifică etc. Fiecare eroare, fiecare abatere în activitatea individului este o deteriorare a obiectului.

În funcție de calitatea execuției vom distinge între e x e c u t a n t o p t i m (maestru), e x e c u t a n t m e d i u (normal), e x e c u t a n t m e d i o c r u, e x e c u t a n t s u b m e d i o c r u.

Nu orice executant optim este un executant consacrat. Rămîne de văzut dacă orice executant consacrat este un executant optim.

Mulți folcloriști optează pentru apel exclusiv la executanții optimi. Utilă în alcătuirea unor colecții, a unor corpus-uri de folclor, această metodă nu permite pătrunderea „vieții folclorice" din zona anchetată. De aceea, atunci cînd a studiat „viața muzicală a unui sat", Constantin Brăiloiu a apelat și la informatori netalentați, de calibru mediu. Pentru o serie de investigații (în special cele privitoare la uitarea unei acțiuni, la dispariția unor cîntece, ceremonii etc.), executantul mediocru și cel submediocru dobîndesc o poziție centrală.

https://biblioteca-digitala.ro

În funcție de fidelitatea cu care reproduce acțiunea absolută a creatorului, distingem între un executant lax, amator și un executant strict, specialist. Executantul lax pare mai degrabă a aproxima un model (reinventînd, pe parcurs, actele și activitățile pe care nu le cunoaște pentru a ajunge la rezultatul sau la tipul de rezultat la care știe că a ajuns un alt executant), el este de fapt un executant-creator. Executantul strict repetă întocmai acte și activități atent memorate pentru a ajunge în exact aceleași condițiuni la rezultatul la care a ajuns creatorul acțiunii respective. Un exemplu de executant lax este meșteșugarul, improvizatoarea unui bocet etc.; un exemplu de executant strict este executantul ritual, care reproduce rigid acte și activități pentru a ajunge în aceleași condițiuni la rezultatul la care crede că a ajuns un creator ancestral postulat.

**b.** Martorul și comentatorul sînt, în fond, executanți ai unor acte (activități) verbale încadrate în interacțiuni. Este interesant de urmărit în ce măsură distincții cum sînt cele operate între executanții de acte (activități) nonverbale rămîn valabile și în cazul lor. Se poate vorbi despre martor (comentator) împuternicit, profesionist, consacrat, despre martor (comentator) din inițiativă proprie sau la cerere, despre martor (comentator) optim, mediu, mediocru, submediocru?

Lingviștii vor putea preciza care este modul în care vorbesc despre acțiuni martorul, respectiv comentatorul. Martorul descrie acțiunile în termeni fizici: el denumește actele și activitățile care le încheagă, indică, numește sau descrie agentul (agenții) care le-au săvîrșit etc.

Comentatorul interpretează acțiunile în termeni teoretici: el se referă la scopul, rațiunea, cauza acțiunilor, la antecedentele și consecințele lor etc. Martorul are în vedere acțiuni reale; comentatorul poate avea în vedere și acțiuni posibile etc.

O tipologie a martorilor și comentatorilor nu se poate edifica decît printr-o atentă urmărire a actelor de vorbire pe care le săvîrșesc indivizii pe care sîntem tentați să-i calificăm astfel.

**c.** Tipul individului creator s-a desprins, după toate aparențele, din tipul executantului. Creatorul este un prim executant remarcat, creația este o primă execuție și, la un moment dat, creator și creație s-au separat în conștiința oamenilor de executant și execuție.

Această separație nu s-a produs pretutindeni și simultan. Ea este o caracteristică a culturii occidentale, nu însă și a culturilor asiatice. Chiar în culturile de tip occidental, o serie de domenii ale acțiunii materiale și spirituale nu cunosc încă opoziția creator/executant. Distingem între creatorul și executantul locomotivei, al microscopului, al unei simfonii, al unei poezii etc., dar nu (sau rareori) și între creatorul și executantul unui tip de mobilă, al unui tip de haină, al unei mîncări, al unui slogan etc. Alte domenii, dimpotrivă, au continuat procesul de separare, favorizînd apariția distincției între creator (cel care face planul, macheta unei clădiri, a unei sculpturi etc.) și primul executant (cel care „aduce pe lume, la lumină", clădirea, macheta respectivă), ba chiar între un creator principal (care imaginează în liniile ei mari o structură complicată, un satelit etc.) și niște creatori secundari (care fac planul, macheta satelitului respectiv,

https://biblioteca-digitala.ro

după ce au rezolvat creator toate problemele legate de materializarea ideii creatorului principal).

Cultura populară (materială sau spirituală) este un domeniu în care separația executant-creator începe abia să apară. Care sînt tipurile de acțiuni care favorizează această separație, care sînt cele pentru care separația nu s-a produs încă, de ce, iată întrebări la care ar fi important ca folcloristul și etnograful să încerce un răspuns. În felul acesta ar putea începe nu atît rezolvarea, cît dizolvarea unor probleme cum sînt: caracterul anonim al folclorului, raportul dintre creație și interpretare etc. Acest demers va comporta o lărgire a perspectivei în care sînt situate în mod obișnuit asemenea probleme prin: urmărirea modului în care acțiunile umane au devenit i m p u t a b i l e, a modului și a sferei în care s-a trecut de la r e s p o n s a b i l i t a t e a c o l e c t i v ă la r e s p o n s a b i l i t a t e a p e r s o n a l ă (s-ar părea, de exemplu, că această trecere s-a produs mai degrabă pentru acțiunile negative, pedepsibile — — omor, bătaie — decît pentru acțiunile pozitive), a modului în care a apărut p r o p r i e t a t e a p r i v a t ă etc. La primă vedere, cultura populară se prezintă, în multe din zonele ei tradiționale, ca o rezervație în care acțiunile își pierd rapid autorii (C. Brăiloiu (1959) scria, relatînd o încercare neizbutită de a descoperi autorul unui cîntec: „Tout se passait comme si l'œuvre, sitôt apparue, avait eu hâte de se réfugier dans l'anonymat et de reculer dans l'intemporel. Par l'une ou l'autre de ses propriétés, elle se ramenait d'ailleurs, si neuve qu'elle fût à l'impersonnel et au déjà vu," p. 90), în care persistă responsabilitatea colectivă, în care indivizii se bucură în devălmășie de folosința bunurilor spirituale și nu încep decît să întrevadă sau să mimeze proprietatea privată asupra acestora.

Grupurile studiate de folclorist, etnograf, cuprind mai degrabă creatori în sensurile slabe ale cuvîntului (descoperitori, iar nu inventatori, în raport cu un aspect al unei acțiuni, iar nu cu acțiunea în ansamblu).

Creatorul popular nu este decît rareori și în mică măsură un creator conștient; Brăiloiu (1959) scria: „...à l'opposé du «compositeur», conscient de la portée des moindres traits de sa plume, l'inculte n'a conscience d'aucune «méthode» (le mot est de Rameau) et ne peut rendre compte d'aucun procédé technique, ni d'aucun concept théorique. Son domaine est l'empirisme intégral" (p. 89). Anchete ad-hoc ar putea adînci și, pe alocuri, nuanța această afirmație.

**9.** În funcție de tipul de acțiune verbală în care sînt angajați în raport cu poveștile din *O mie și una de nopți*, Mia J. Gerhardt (1963) a distins între a g e n ț i c r e a t o r i (care inițiază procesul transmisiei orale, spunînd povestea pentru prima oară), a g e n ț i n a r a t o r i (care dau o nouă versiune a poveștii, schimbînd-o potrivit felului lor de a imagina și povesti), a g e n ț i t r a n s m i ț ă t o r i (care repetă povestea în forma în care au auzit-o), a g e n ț i r e d a c t o r i (care dau o redactare scrisă a povestirii, fără a crea o nouă variantă), agenți care p r e l u c r e a z ă povestea (istorisind-o cu cuvintele lor, cu localizări și explicații), a g e n ț i c o m p i l a t o r i, care culeg poveștile, și a g e n ț i t r a d u c ă t o r i, care traduc poveștile. În termenii noștri, agenții creatori corespund subiectului creator, agenții naratori și prelucrători aparțin unui tip mixt executant-creator, agenții transmițători aparțin tipului executant, agenții redactori pot corespunde tipului de subiect narator

https://biblioteca-digitala.ro

sau cercetătorului, agenţii compilatori aparţin tipului cercetător, iar agenţii traducători reprezintă tipul post-cercetător.

Mia J. Gerhardt nu a avut în vedere şi posibilitatea agentului care comentează poveştile: le evaluează pozitiv sau negativ, le ierarhizează, le explică, justifică etc.

**10.** Relaţiile dintre tipurile A — D şi alţi parametri utilizaţi în discuţiile privitoare la tipologia informatorilor (vîrstă, talent, aderenţă la tradiţie, memorie, repertoriu, ereditate etc.) sau la folclor în general ar putea constitui un interesant obiect de cercetare. Conturăm cîteva perspective.

B ă t r î n u l tinde să fie martor, comentator; c o p i l u l este exclus din aceste două ipostaze.

T a l e n t u l se referă mai degrabă la calitatea de executant decît la aceea de creator (cf. cele spuse în § 5); el nu are în schimb relevanţă pentru calitatea de martor sau comentator.

O a d e r e n ţ ă p u t e r n i c ă l a t r a d i ţ i e dă un bun executant, un bun martor. O aderenţă slabă la tradiţie poate da (dar nu e obligatorie pentru) un bun creator, un bun comentator. Calităţile de executant şi de martor sînt calităţi care, într-o colectivitate tradiţională, ar trebui să aparţină, ori una ori cealaltă, fiecăruia dintre membrii grupului. Calităţile de creator şi comentator ţin în schimb de dotarea individului mai mult decît de amploarea şi adîncimea imersiunii lui în tradiţie. Executantul şi martorul îndeplinesc o funcţie de raliere, ei sînt liantul grupului, în ei se întruchipează mişcarea centripetă a acestuia. Comentatorul şi creatorul îndeplinesc în schimb funcţii cognitive, educative, estetice, ei sînt antenele exploratoare ale grupului, în ei se exprimă mişcarea centrifugă a acestuia.

M e m o r i a este definitorie pentru executant şi martor; ea nu ne interesează direct atunci cînd discutăm despre creator sau comentator. Termenul nu este folosit însă în aceeaşi accepţie atunci cînd ne referim la executant şi atunci cînd ne referim la martor. Cînd vorbim despre memoria executantului, vorbim în primul rînd despre m e m o r i a i n c o n ş t i e n t ă a acestuia, în care s-au imprimat şi învie în serie, odată declanşate, legăturile dintre mişcări de răscruce şi blocuri acţionale neanalizate etc. Cînd vorbim despre memoria martorului, vorbim despre m e m o r i a c o n ş t i e n t ă a acestuia, care păstrează deliberat nealterate şi „retrăieşte" după voie, fără a depinde de impulsul prilejurilor, detaliile, elementele, aspectele acţiunilor şi interacţiunilor. Binecunoscuta caracterizare a lui Constantin Brăiloiu („singularitatea mecanismului memoriei populare, care nu se trezeşte de tot decît atunci cînd imperioasele exigenţe ale unui rit sau o stare de spirit excepţională o constrîng") se referă la memoria inconştientă a executantului.

Faptul că memoria defineşte în primul rînd executantul şi martorul ne pare a fi sugerat şi de aceea că aceştia sînt cei în legătură cu care se pune problema u i t ă r i i. În genere rareori abordată pentru executant şi niciodată după cîte ştim în cazul unui martor, uitarea poate fi t o t a l ă (individul uită nu numai ceea ce ştia, cunoştea, dar chiar faptul că ştia, cunoştea lucrul respectiv; un exemplu în acest sens este „regresarea pînă la nerecunoaştere" a unor povestitori, semnalată de Dumitru Pop şi Olga Nagy (1969)) sau p a r ţ i a l ă (individul uită ceea ce ştia, dar nu

https://biblioteca-digitala.ro

uită faptul că știa lucrul respectiv). Creatorul, comentatorul uită într-un mod semnificativ pentru folclorist. Ba chiar, am spune, creatorul trebuie să uite creația veche în momentul în care creează.

Conceptul de r e p e r t o r i u este utilizabil în raport cu executantul, dar nu este relevant în raport cu un creator, un martor, un comentator.

Se moștenesc în cadrul aceleiași familii calități de executant, poate de creator, în orice caz nu se poate vorbi despre e r e d i t a t e în raport cu calitatea de martor, comentator.

Problema c i r c u l a ț i e i în folclor ar putea fi mai bine conturată dacă s-ar ține seama de faptul că cel care o realizează este executantul, iar cel care o consemnează este martorul, și s-ar concentra analiza asupra indivizilor care manifestă aceste tipuri. Creatorul, comentatorul nu sînt relevanți pentru elucidarea ei.

**II.** Pînă în acest punct, am vorbit exclusiv despre eventualitatea în care, dirijat de niște informatori sau prin pură întîmplare, cercetătorul observă indivizi care manifestă unul din tipurile A—D. Există neajunsuri inerente acestei observații, dintre care vom menționa două: (a) cercetătorului îi scapă acei indivizi ale căror calități de creatori, executanți etc. nu sînt aparente pentru membrii grupului studiat; (b) cercetătorului îi scapă acele aspecte ale personalității creatorului, executantului etc. pe care ocazia observată nu le solicită.

Rămîn să fie examinate problemele speciale care apar (a) atunci cînd cercetătorul colaborează cu subiecți sau cu informatori urmărind (exclusiv sau în vederea unui alt scop) să detecteze tipul A—D de individ căruia îi aparțin aceștia sau (b) atunci cînd cercetătorul colaborează cu informatori urmărind reperarea tipurilor A—D în grupul studiat sau cunoașterea tipului în care se încadrează niște indivizi din grup, alții decît informatorii.

Prin colaborarea cu subiecți, cercetătorul poate cunoaște exclusiv aspectul de creator sau aspectul de executant al personalității indivizilor respectivi.

Cunoașterea subiectului în ipostaza de creator este, la rîndul ei, i n d i r e c t ă. Cercetătorul nu poate, dacă facem abstracție de concursurile de împrejurări cu totul speciale, să ceară unui subiect să inițieze o acțiune absolut nouă (să creeze în sensul tare al cuvîntului) în chiar momentul cooperării cu el. Sau, mai degrabă, chiar dacă i-o cere și chiar dacă subiectul se conformează, el va ilustra prin aceasta numai parțial calitățile lui de creator (căci va fi, de fapt, un creator secund, căruia i se spune să creeze, iar nu un creator propriu-zis, care decide în deplină libertate asupra actului creator). Asemenea cazuri de creație dirijată sînt de interpretat mai degrabă ca teste de creativitate la care este supus subiectul decît ca împrejurări în care acesta acționează creator.

Cunoașterea subiectului în ipostaza de executant este posibilă și va trebui amplificată prin elaborarea unor liste de s o l i c i t ă r i ad-hoc.

Prin colaborarea cu informatori, cercetătorul poate cunoaște oricare dintre aspectele A—D ale personalității de v o r b i t o r a acestora. El va cunoaște deci c r e a t o r i p r i n v o r b i r e (sau **și** prin vorbire în cazul unor manifestări sincretice), e x e c u t a n ț i p r i n v o r b i r e (sau **și** prin vorbire), martori și comentatori.

Informatorul creator (povestitorul creator, improvizatorul unei doine, improvizatoarea unui bocet etc.) întruchipează un tip special de

https://biblioteca-digitala.ro

creativitate, pe care îl vom numi în cele ce urmează creativitate lingvistică.

Creativitatea lingvistică presupune: (a) interiorizarea unui sistem, a unor reguli de joc etc.; (b) jucarea jocului, cu respectarea regulilor, dar și cu inovațiile pe care „spațiul" dintre reguli, „interstițiile" din sistem le fac posibile și perceptibile pentru cei care sînt angajați în același joc, care împărtășesc același sistem; (c) ne-depășirea și ne-părăsirea totală a sistemului.

Creativitatea lingvistică face posibilă o creație în sensul slab, nu în sensul tare al cuvîntului. Nu poate exista creator în sens tare al unui sistem atît de complex, al unui joc cuprinzînd toate jocurile, cum este o limbă naturală.

În schimb, creativitatea lingvistică este universală: fiecare individ o atestă întrucîtva, construind enunțuri cum n-au mai fost și nu vor mai fi, fiecare vorbește într-un mod unic limba lui. Această universalitate a unui tip marginal de creativitate, dependent de un sistem și încă foarte apropiat de el, o percepea C. Brăiloiu (1959) în cultura populară: „les systèmes n'ont point d'auteur et ne peuvent en avoir. Mais ils ne fournissent que les matériaux d'une création" și, mai departe: „plus ces possibilités se multiplient, plus se cristallisent des répertoires de lieux communs, locutions courantes, formules passe-partout, on l'on pourrait voir une amorce de création, n'était qu'elles dérivent presque inéluctablement du système lui-même" (p. 91).

Prin interacțiune verbală cu informatori de tip martor, comentator, cercetătorul poate ajunge: (a) la detectarea acelor indivizi care sînt reprezentativi pentru tipurile A—D în grupul studiat și (b) la surprinderea și adîncirea acelor aspecte ale personalității informatorilor respectivi care sînt reprezentative pentru calitățile lor eventuale de creatori sau executanți. În acest ultim caz, informatorii funcționează ca auto-martori (săvîrșind acte de vorbire de tipul mărturisirii) sau auto-comentatori.

Rămîn de elaborat de către lingviștii care se ocupă de pragmatică, de acte de vorbire etc. liste de solicitări care să poată fi adresate unor informatori pentru a se detecta calitățile lor de creatori sau executanți și liste de solicitări, precum și chestionare pentru a se detecta și utiliza calitățile lor de martori și comentatori.

**12.** În încheiere, un bilanț, cîteva ipoteze și cîteva propuneri.

Lucrarea de față introduce în discuția privitoare la informatori cîteva distincții mai importante: individ /subiect/ informator; cercetător$_{ind}$/ cercetător$_{s}$/ cercetător$_{inf}$; creator/ executant; martor/ comentator.

Distincțiile enunțate au fost gîndite pornind de la și țintind către folcloristică. Ele vor putea fi însă utilizate și în alte științe sociale.

Prin explorarea sistematică a grilei pe care o configurează conceptele praxiologice și pragmatice, numărul acestor distincții poate crește; o parte din sporul de cunoaștere astfel realizat s-ar răsfrînge, la rîndul său, asupra praxiologiei și pragmaticii.

Este util ca științele sociale să aleagă drept cadru mediu de referință cadrul acțiunii. *(a)* Stările, prefacerile sînt „prea numeroase, disparate, difuze, labile", de „dimensiuni prea reduse" și prea „depărtate"

https://biblioteca-digitala.ro

de om pentru a putea fi alese profitabil ca unități de observație și manipulare teoretică; normele, riturile, obiceiurile sînt prea complicate, cu rădăcini într-un trecut prea puțin cunoscut, de „dimensiuni prea mari", pentru a putea fi alese (deocamdată) ca unități de manipulare teoretică și, în plus, neobservabile (căci ceea ce se observă în cazul riturilor sau al obiceiurilor sînt actele și activitățile săvîrșite cu prilejul sau din impulsul lor, iar nu ritul, obiceiul ca atare). Ca unitate de observație și de teoretizare, acțiunea este „de dimensiuni potrivite", antropocentrică, parțial observabilă (la nivelul actelor și activităților). *(b)* Acțiunea poate reprezenta o unitate (observabilă sau teoretică) comună pentru toate științele sociale. *(c)* Cercetarea palierului acțiunii poate pregăti înaintarea științelor sociale, în bloc, către abordarea planului mai complicat al normei.

Este încă insuficient precizat raportul dintre acțiune și interacțiune. Neînțelegerea acestui raport se răsfrînge și asupra științelor sociale în general și a folcloristicii în particular.

Elaborarea acestei lucrări ne-a modificat întrucîtva ideile (prezentate în § 1 sub (a) — (o)) cu privire la modalitatea în care ar trebui desfășurată ancheta centrată pe acțiune a unui grup social.

Dacă presupunem că, în conștiințele din ce în ce mai treze ale membrilor săi, grupul social amorf s-a scindat treptat în neamuri, familii, indivizi; că dintre executanți au răsărit creatorii; că din acțiuni uriașe, neanalizate s-au rupt treptat, prin conștientizare, acțiuni mai bine articulate, mai limitate, mai ușor controlabile, atunci poate că cercetătorului (în speță folcloristului) i-ar fi tot atît de util — și în orice caz mai ușor — să opereze în sens invers față de (1*a* — *o*) stabilind: (a') acțiunile și interacțiunile ample (rituale, festive etc.) care antrenează ca agent (anti-agent) grupul în ansamblu; (b') acțiunile și interacțiunile care antrenează ca agent (anti-agent) vecinătățile (și grupul); (c') acțiunile și interacțiunile care antrenează ca agent (anti-agent) grupele de vîrstă (și grupul; și vecinătățile și grupul) etc., și să se oprească în momentul în care ajunge la acțiuni „finite" și indivizi.

Credem că ancheta folclorică asupra unei probleme, oricare ar fi aceasta, nu poate fi considerată completă atîta timp cît cercetătorul nu a observat (intervievat) indivizi, subiecți și informatori din toate cele patru tipuri A — D, precum și indivizi, subiecți, informatori care nu se încadrează în nici unul din cele patru tipuri. Cercetarea folclorică clasică s-a orientat cu precădere spre tradiție și ca atare spre indivizi, subiecți și informatori aparținînd tipului executant (iar în cadrul acestuia, subtipurilor executant consacrat și executant profesionist care îl manifestă mai frapant). Am văzut că martorul este tot atît de important ca și executantul pentru înțelegerea laturii tradiționale a unei colectivități. Acestuia ar fi deci util să i se acorde mai multă atenție. Cît privește anchetele mai noi, vizînd perspectivele folclorice ale unei colectivități, ele vor trebui să aibă în vedere în mod special indivizi, subiecți și informatori aparținînd tipurilor creator și comentator.

Pentru a întîlni tipurile A — D, cercetătorul trebuie să se înarmeze cu instrumente care să-i permită detectarea lor. Printre acestea, am sugera: *(a)* descrierea celor patru tipuri; aceasta a fost sarcina pe care ne-am propus-o în lucrarea de față; *(b)* elaborarea, pentru fiecare dintre cele patru tipuri, a unor liste cuprinzînd

https://biblioteca-digitala.ro

solicitările pe care este util ca cercetătorul să le adreseze subiectului în funcţie de clasele largi de probleme care îl interesează (exemplu : solicitări adresate unui subiect de tip A în cazul în care cercetătorul este interesat de o piesă folclorică ; solicitări adresate unui subiect de tip B în acelaşi caz, ..., solicitări adresate unui subiect de tip A în cazul în care cercetătorul este interesat de un obiect material ... etc.); *(c)* elaborarea unor chestionare diferenţiate pe cele patru tipuri de informatori pentru principalele probleme abordate (exemplu : chestionar adresat unui informator de tip A în cazul în care cercetătorul este interesat în problema folclorică X, ..., chestionar adresat unui informator de tip D în acelaşi caz etc.). Descrierile menţionate sub *(a)* ar permite cercetătorului reperarea indivizilor care ilustrează tipurile A—D. Listele de sub *(b)* şi chestionarele de sub *(c)* ar înlesni şi ar face mai eficientă colaborarea dintre cercetător şi subiecţi, respectiv informatori, care ilustrează tipurile A—D.

## REFERINŢE


WILLIAM P. ALSTON, *Vagueness*, (în) Paul Edwards. Ed., *The Encyclopedia of Philosophy*, New York and London, The Macmillan Company & The Free Press, 1967, vol. 8, p. 218—221.

CONSTANTIN BRĂILOIU, *Réflexions sur la création musicale collective*, (în) Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget, Genève, Mikoff Reprint, 1973, p. 137—147 (extras din „Diogène", 1959, nr. 25, p. 83—93).

MIA J. GERHARDT, *The Art of Story-Telling. A Litterary Study of the Thousand and One Nights*, Leiden, E. J. Brill, 1963, 500 p.

DUMITRU POP şi OLGA NAGY, *Arta povestitului şi vîrsta povestitorilor*, în „REF", an. XIV (1969), nr. 4, p. 263—269.


## ÉLÉMENTS PRAXIOLOGIQUES ET PRAGMATIQUES SIGNIFICATIFS POUR UNE TYPOLOGIE DES INFORMATEURS

### RÉSUMÉ


Partant de concepts praxiologiques et pragmatiques tels que : *action*, *agent*, *interaction*, *anti-agent*, *acte de parole*, etc., l'auteur introduit quelques distinctions qui pourront servir à l'élaboration d'une typologie des agents folkloriques. Ce sont les distinctions *individu/sujet/ informateur* et *créateur/exécutant / témoin / commentateur*. Le type décrit le plus largement, dans les ouvrages portant sur le folkore, est celui de l'informateur exécutant. Le type problématique par excellence est celui du créateur. Les types du témoin et du commentateur n'ont pas été traités, jusqu'à présent, explicitement. La description des types est suivie par des considérations de méthode parmi lesquelles on trouvera la proposition de rédiger des questionnaires distincts pour les types d'agents signalés.


https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# ANALIZA UNUI TEXT MUZICAL LĂUTĂRESC

SPERANȚA RĂDULESCU

**1.0.** Ne propunem, în lucrarea de față, relevarea structurii unui text muzical folcloric [1], cu sublinierea acelor aspecte structurale pe care le considerăm semnificative, avînd în vedere existența lor în orice creație lăutărească românească.

**1.1.** Vom proceda inițial la descompunerea textului muzical, pe criteriul opoziției sintactice [2], funcționale [3] și timbrale [4], în două planuri aflate în superpoziție: planul monodic M (susținut alternativ de vioară și voce) și planul omofon O (susținut continuu de țambal); vom reconsidera apoi fenomenul sonor global M/O prin prisma datelor furnizate de analiza componentelor, punînd accentul pe conexiunile acestora; în fine, vom pune în evidență modalitățile variaționale și mecanismul realizării variațiunilor și variantelor.

## 2.0. Planul M(onodic)

Materialul sonor al monodiei este organizat modal. Între modurile — în exclusivitate minore: dorian, dorian cu IV ↑, dorian cu V ↓, dorian cu II ↓ și V ↓, dorian cu IV ↑ și VII ↑ — pe care le presupune melodica, se stabilesc, pe parcursul desfășurării discursului, două tipuri de relații:

I) relații între modurile cu aceeași tonică (re sau fa), moduri care alunecă cu ușurință unul într-altul, datorită mobilității treptelor II, IV, V și VII.

[1] Cîntec cules de Alexandru Amzulescu din satul Șuțu, jud. Brăila, (1962), interpretat de taraful voce-vioară (Gheorghe Ceamă-Tăplău), țambal (Damian Călinescu).

[2] Adoptăm termenul de *sintaxă* în accepția pe care i-a dat-o Ștefan Niculescu în studiul *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia* (*Studii de muzicologie*, vol. VIII, București, Editura muzicală, 1972). Opoziția la care ne referim este M(onodie-O(mofonie).

[3] melodie — acompaniament.

[4] vioară—țambal și voce—țambal.

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 1, p. 31–61, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceste alunecări — modulații în sensul propriu al cuvîntului, cf. terminologiei lui D. Cuclin — se realizează adeseori parțial, prin alterări incomplete ale treptelor :

II) relații între modurile cu tonici diferite (re și fa), plasate la o distanță de terță mică. Modulația melodică — tonulație în terminologia lui Cuclin — se efectuează în acest caz prin intermediul notelor comune : si, re, fa, sol, do. Opoziția prin terță mică a două moduri minore pare să fie o caracteristică a stilului lăutăresc din zona Muntenia — Moldova de sud.

**2.1.** Intonația — atît cea violonistică, cît și cea vocală — este pe alocuri imprecisă, reductibilă doar prin aproximare la sunetele sistemului temperat. Impreciziunile se datorează uneori unor defecțiuni de execuție ; alteori, ele pot fi interpretate ca rezultat al trecerii imperfecte a melodiei dintr-o variantă modală în alta ; este însă posibil ca melodica să fie subordonată unui sistem intonațional radical diferit de cel temperat occidental, adoptat în transcriere.

**2.2.** Remarcabil este și faptul că vocea — uneori și vioara — își modifică frecvent emisia de la un sunet la altul sau chiar pe durata aceluiași sunet, realizînd, cu acest joc variat și subtil de timbruri (căruia ar fi necesar să i se găsească un corespondent grafic), o adevărată *Klangfarbenmelodie*.

**2.3.** Discursul muzical vocal se organizează în strofe alcătuite din 4 rînduri melodice distincte, fiecare strofă fiind o reluare variată a celei inițial expuse. El este precedat și intersectat de intervenții instrumentale — introducere și interludii — care folosesc același material muzical, structurat tot strofic, în versiuni modificate melodic și ritmic, conform posibilităților tehnice ale viorii soliste.

Strofele vocale se pot extinde, prin reluarea ultimelor două rînduri melodice, din necesități impuse de textul poetic : aceea de a sublinia, prin repetare, versurile finale sau de a le adăuga altele, legate prin conținut ; dimpotrivă, „strofele" instrumentale se reduc, în interludii, la ultimele două rînduri melodice.

Rîndurile melodice se constituie prin asamblarea a cîte două motive, fiecare din ele acoperind aproximativ un hemistih :

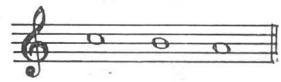
| | |
|---|---|
| A $^{1}$a — a | A a — e |
| B $^{2}$b — $^{3}$c | B b — f |
| C $^{4}$d — $^{5}$e | C d — c |
| D d — $^{6}$f | D d — a |

Decuparea în hemistihuri a versurilor nu concordă întotdeauna cu decuparea în motive a rîndurilor melodice corespunzătoare, de unde rezultă că motivele muzicale — unități sintactic echivalente — nu răspund obligatoriu unor unități poetico-lingvistice echivalente. Considerăm că

https://biblioteca-digitala.ro

această remarcă este valabilă la nivelul întregii noastre creații folclorice poetico-muzicale.

**2.4.** Vom distinge în fiecare din cele 6 motive (a, b, c, d, e, f), pe baza cărora se constituie planul M al textului, celula — alcătuită din sunetele principale, notele reale ale melodiei — și elementele care dau acesteia relief: notele melodice și ornamentale, ritmul, încadrarea în măsură. Spre exemplu, celula motivului a este următoarea:

3. 

Ea este plasticizată prin atribuirea unei durate fiecărei note reale, prin plasarea în măsură și prin înglobarea unei note melodice — anticipația la:

4.

În al doilea hemistih al aceluiași rînd melodic, motivul apare sub această formă:

5.

Celula rămîne nealterată, se modifică doar încadrarea sa în tact, configurația ritmică și ornamentația — felul, numărul și poziția notelor melodice și ornamentale în raport de cele reale.

În strofa secundă, motivul se prezintă astfel:.

6.

Cea mai importantă transformare pe care o suferă este încadrarea sa în măsura de 5/8, măsură egală însă în valoare absolută (metronomică) cu cea de 3/4, în care motivul se plasase anterior:

7. = MM 51

**2.5.** Denumim *polimetrie izocronă în succesiune* fenomenul alternării unor unități metrice diferite calitativ, dar cu aceeași durată globală. Fenomenul — posibil datorită faptului că pulsația interioară a interpreților coincide cu pulsația metrică — este, după cum vom vedea, expresia

https://biblioteca-digitala.ro

incidenței a două sisteme ritmice : parlando rubato și divizionar, iar în plan concret, efectul contaminării pe orizontală a măsurilor.

În capitolul *Consecințele cîntatului în taraf asupra organizării ritmice a melodiei* al lucrării *Lăutarii din Clejani* (București, 1969), Gh. Ciobanu atrage atenția asupra existenței, în muzica lăutărească, a unor ritmuri „necunoscute sau cu totul întîmplătoare în cîntecul monodic țărănesc", care apar în urma unei „constrîngeri a acompaniamentului". Exemplele pe care le dă autorul în acest sens se pot grupa în trei situații distincte :

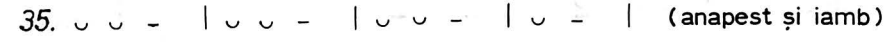
1) Măsura se transformă calitativ, exclusiv prin distribuirea excepțională a accentelor.

2) Măsura evoluează — integral (a) sau parțial (b) — către corespondenta sa, prin subdivizare ritmică excepțională.

3) Măsura se restructurează radical, prin subdivizare ritmică excepțională și prin redistribuirea accentelor.

Toate aceste reorganizări ritmice, operate într-un cadru metric invariant, sînt efecte ale polimetriei izocrone în succesiune [5].

[5] Cercetători moderni semnalează existența unui fenomen similar în muzica antichității grecești, fenomen rezultînd din alăturarea într-un colon — unitate metrică superioară măsurii — a unor picioare metrice inegale :




În transcriere modernă :

„După opinia celor mai mulți critici [afirmă Théodore Reinach în *La musique grecque*] trebuie, într-un membru de acest gen, să se restabilească izocronia măsurilor constitutive, fie accelerînd tempo-ul anapeștilor, fie rărind tempo-ul iambilor [...] Un text, din păcate mutilat,

https://biblioteca-digitala.ro

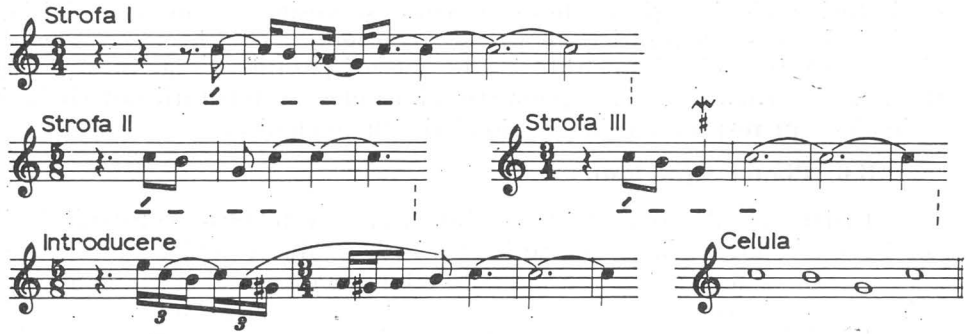
**2.6.** Vom reveni asupra motivului a, pentru a vedea ce configurație capătă în execuție violonistică :

9.

Variațiile melodice, mult mai accentuate decît în versiunea vocală, survin la nivelul structurii metro-ritmice și al ornamentației, celula rămînînd mereu intactă.

Iată acum cîteva aspecte — vocale și instrumentale — ale motivului c :

10.




În interpretare violonistică, transformările sînt mult mai pronunțate, afectînd uneori chiar celula motivică.

**2.7.** Studiul variației motivice în textul supus analizei conduce către următoarele concluzii :

— elementul invariant al motivului este celula ;

— elementele variabile sînt poziția în tact, ornamentația și structura metro-ritmică ;

— modalitatea variațională esențială, în care sînt antrenate toate elementele variabile, este dilatarea sau/și comprimarea relativ aleatoare a motivului, corespunzătoare augmentărilor sau/și diminuărilor neproporționale ale duratelor sunetelor principale (reale) ale acestuia ; augmentările sau/și diminuările sînt condiționate de ornamentație și condiționează, împreună cu aceasta, structurarea metro-ritmică și încadrarea în măsură.

Trebuie specificat că, oricît de accentuate ar fi, transformările de ordin melodic și metro-ritmic pe care le suferă motivul nu implică depla-

---

rămas de la Aristoxene din Tarent, pare să facă aluzie la un artificiu de acest fel, adică la un procedeu tinzînd să restabilească izocronia unui membru al frazei muzicale prin modificarea ocazională a mișcării [...] Un caz puțin diferit este cel în care măsurile înlănțuite în același colon nu diferă decît prin întindere, ca ditroheul — U—U și ionicul major — —UU. Aici, neregularitatea se mărginește la o ritmizare în contratimp, ca aceea care asociază atît de ades, în muzica modernă, o măsură de 6/8 măsurilor de 3/4 ; principiul izocroniei nu este în cauză".

O comparare a faptelor pe baza asemănării lor exterioare nu este indicată ; sugerăm totuși, ca o posibilă direcție de cercetare, studierea fenomenului în muzica actuală a popoarelor din perimetrul balcanic.

https://biblioteca-digitala.ro

sarea pe alt sunet a accentului său expresiv. Astfel, motivul a are în mod constant ca „termen marcat" sunetul do.

**2.8.** Libertatea motivului de a se plasa aleator în tact, îngrădită doar de condiția coincidenței termenului său marcat cu unul din accentele metrice, se explică prin aceea că — apreciată în afara contextului armonic — melodia este parlando rubato. Prin funcția sa metro-ritmică, acompaniamentul adăugat o aservește parțial, fixînd pe axa timpului jaloane metrice rigide. Polimetria izocronă în succesiune, mobilitatea poziției motivului în tact, decalajele metrice dintre planul M și O (pe care le vom examina în § 4.2.) sînt fenomene care exprimă refuzul melodicii de tip rubato de a se acomoda rigorilor măsurării, *exprimă entropia metro-ritmică a textului muzical considerat ca sistem.*

**2.9.** Articularea motivelor în unități sintagmatice de ordin superior — rînduri melodice și strofe — respectă succesiunea propusă inițial. Variația la aceste niveluri se realizează în primul rînd prin variația motivică, deci prin aceleași modalități și pe aceeași parametri; iar în al doilea rînd, prin lărgirea sau restrîngerea strofei, ca efect al repetării sau eliziunii ultimelor sau respectiv primelor două rînduri melodice.

### 3.0. Planul O(mofon)

Instrumentul acompaniator — țambalul — este astfel construit încît corzile sale vibrează liber, nestînjenit, pe tabla de armonie. Prin lovirea unei coarde se declanșează nu numai oscilația acesteia, ci și a omonimelor sale din toate registrele. Sunetele rezonante întăresc în acut armonicele superioare, în special pe cel de-al doilea, care devine foarte puternic; în grav, ele sporesc tăria sunetelor combinatorii, care rezultă în urma atacului dublelor corzi. Fiecare sunet apare astfel nimbat de altele, dintre care uneori poate fi cu greu disociat. Intensitatea sunetelor suplimentare — rezonante, armonice, combinatorii — este dependentă de tăria atacului, duritatea baghetei, dimensiunile corzii lovite, calitățile lemnului din care s-a clădit corpul instrumentului etc. Pentru a limpezi sonoritățile, interpretul acompaniator „astupă" după atac unele corzi, atingîndu-le ușor cu latul palmei sau oprind reculul baghetei [6].

**3.1.** Fie din proprie inițiativă, fie la sugestia solistului, țambalagiul Damian Călinescu adoptă în acompaniament „țiitura românească de of", bazată pe formula metro-ritmică 5/8 11 . Acordurile planului armonic se deduc retroactiv, din succesiunea bicordurilor:

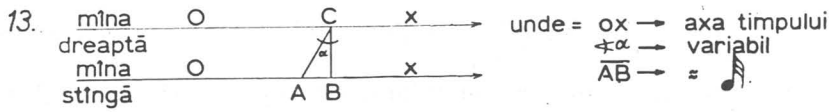
[6] Toți țambalagii procedează astfel; mai mult chiar, unii dintre ei folosesc timbrul special al sunetelor surdinate pentru a degaja linii melodice din complexul armonic.

[7] Există doar cîteva momente în care țambalagiul sparge tiparul ritmic pentru a evita monotonia, menținîndu-se însă riguros în măsură.

https://biblioteca-digitala.ro

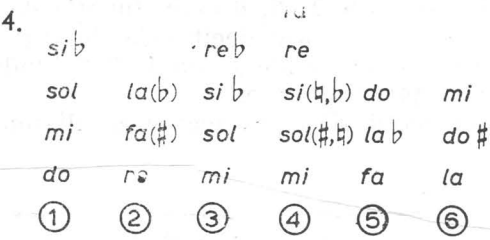
Atacul dublelor corzi este aproape întotdeauna însoțit de o apogiatură-anticipație, a cărei durată ia mereu alte valori. Pentru a nu încărca partitura, am renunțat la notarea ei, însemnînd doar cu x puținele bicorduri executate placat.

Momentul atacului poate fi reprezentat schematic astfel:




### 3.2. Tipologia acordurilor

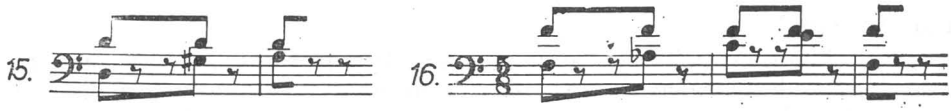
Textul conține 6 structuri acordice:




aparținînd următoarelor tipuri: *minor* (trison, trison cu septimă mică), *major* (trison, trison cu septimă mică și eventul cu nonă mică, trison cu cvintă micșorată și septimă mică), *micșorat* (trison, trison cu septimă micșorată).

Acordurile — prezentate complet sau fragmentar — sînt investite cu funcțiuni specific tonale: T, D, DD. În mod excepțional, sunetul fa — din acordul re-fa-la — se alterează suitor, iar la — din acordurile re-fa-la și fa-la ♭-do — se alterează coborîtor și respectiv suitor, fără ca aceste modificări să afecteze funcțiile acordurilor în componența cărora intră.

Asupra acordurilor operează note melodice — apogiaturi, broderii și pasaje cu sens ascendent sau descendent, diatonice sau cromatice — a) rezolvate după un anumit timp sau b) coexistînd cu rezolvările lor, în ciocniri aspre, de secundă sau nonă mică:




### 3.3. Relații interacordice, modalități de înlănțuire, modulații armonice

Între cele 6 structuri acordice ale textului se stabilesc 18 relații (din 30 posibile), relații prin cvintă perfectă — ascendentă sau descendentă —, prin terță mare sau mică — ascendentă sau descendentă —, prin

https://biblioteca-digitala.ro

secundă mare sau mică — ascendentă sau descendentă, după cum urmează :

— acordul nr. 1 (major cu septimă mică) poate fi precedat de acordurile 2, 3, 5 și urmat de 5 și 6 ;

— acordul nr. 2 (minor) poate fi precedat de 3, 5, 6 și urmat de 1, 3, 4, 5, 6 ;

— acordul nr. 3 (micșorat cu septimă micșorată) poate fi precedat de 2 și 5 și urmat de 1, 2, 5, 6 ;

— acordul nr. 4 (major sau minor, cu septimă și eventual nonă mică) poate fi precedat de 2 și 5 și urmat de 6 ;

— acordul nr. 5 (minor) poate fi precedat de 1, 2, 3 și urmat de 1, 2, 3, 4, 6 ;

— acordul nr. 6 (major cu septimă mică) poate fi precedat de 1, 2, 3, 4, 5 și urmat de 2.

Se observă că acordurile 1, 3, 6 — cu funcție de D sau DD — au legături de stînga mai numeroase decît cele de dreapta ; dimpotrivă, la acordurile 2, 4, 5 — cu funcție de T sau D fără fundamentală — legăturile de dreapta sînt predominante.

**3.4.** Înlănțuirile acordurilor se efectuează diatonic, cromatic sau chiar enarmonic.

Acordul mi-sol-si ♭ -re ♭ — în această formă echivalent funcțional cu acordul do-mi-sol-si ♭ , deci D în fa minor — devine, prin interpretarea lui re ♭ ca do ♯ , dominantă (fără fundamentală) în re minor, procesul fiind reversibil.

**3.5.** Pendularea între cele două tonalități cărora le sînt subordonate toate structurile acordice ale textului — re minor și fa minor — se realizează a) prin intercalarea dominantei tonalității care urmează să fie cîștigată, 1) diatonic (vezi ex. nr. 12) sau 2) cromatic (vezi ex. 17), sau b) prin transformarea enarmonică a acordului micșorat mi-sol-si ♭ -re ♭ (do ♯ ) (vezi ex. nr. 18).

https://biblioteca-digitala.ro

**3.6.** Am examinat comparativ structurile armonice ale celor 7 strofe vocal-instrumentale și instrumentale, făcînd abstracție de notele melodice, apogiaturile-anticipații și variațiile poziționale ale acordurilor. În urma acestui demers, am fost în măsură să extragem structura armonică invariantă care stă la baza tuturor realizărilor concrete ale planului tonal-armonic al strofei. Vi-l prezentăm, în paralel cu actualizările sale în prima strofă vocală, introducere și primul interludiu instrumental.

*Structura invariantă a planului tonal-armonic al strofei* :

19. A re T

B fa D - fa T

C re T - fa D - fa T

D fa T - re D - re T

Strofa I vocală :

20. A re T($I^{5}_{3(\flat,\sharp)}$)

B fa D($V^{7}_{\flat}$) - fa T($I^{6}$) - re T($I^{5(\flat,\flat)}_{3}$)

C re T($I^{5}$) - fa D($VII^{5\flat}_{3\flat}$) pasaj cromatic re D($V^{3\sharp}$) - re T($I^{5}$) - fa D($V^{7\flat}_{3\flat}$) - fa T($I^{5}$)

D fa T($I^{5}$) - fa D($VII^{5\flat}_{3\flat}$) pasaj cromatic re T($I^{5}$).

C re T($I^{5}$) apogiaturi, pasaje, broderii diatonice sau crom. fa D($V^{7\flat}_{3\sharp}$) - fa T($I^{5}$)

D fa T($I^{5}$) pasaje diatonice și cromatice - re T($I^{5}$) - re D($V^{3\sharp}$) - re T

Introducere instrumentală :

21. A re T($I^{5}$)

B re T($I^{5}$) - fa D($VII^{5\flat}$) - fa T($I^{5}$)

C fa D($VII^{5\flat}_{3\flat}$) - re D($VII^{3\sharp}$) - re T($I^{5}$) - fa D($V^{7\flat}_{3\flat}$) - fa T($I^{5}$)

D fa T($I^{5}$) - re D($V^{7}_{3\sharp}$) - re T($I^{5}$) - re DD($II^{7\flat}_{3\sharp}$) - re D($V^{7\flat}_{3\sharp}$) - re T($I^{5}$)

https://biblioteca-digitala.ro

Interludiul instrumental 1 :

22. C re T($I^{5}$) -fa D($V^{3\flat}_{7\flat}$) -fa T($I^{5}$) - ( re T ) -fa D($V^{3\natural}_{7}$) -fa T($I^{5}$)

D fa T($I^{5}$) -fa D($VII^{5\flat}_{7\natural}$) =re ($II^{5\flat}_{7\natural}$) -re D($V^{3\sharp}$) -re DD($II^{3\sharp}_{7\natural}$) -re D($V^{3\sharp}_{7\natural}$) -re T($I^{5}$)

**3.7.** Variațiile în planul armonic al rîndurilor melodice și strofei se realizează prin :

a) grefarea unor acorduri intermediare pe scheletul armonic invariant,

b) diminuarea sau/și augmentarea liberă, neproporțională, a duratei de desfășurare a acordurilor, corespunzînd elastic dilatărilor sau/și comprimărilor care survin în linia melodică supraordonată,

c) utilizarea unor modalități variate de prezentare a acordurilor (poziții, note melodice, apogiaturi-anticipații) și de articulare a acestora (diatonică, cromatică sau enarmonică).

**4.0.** Corelarea integrantă a celor două componente ale textului muzical înfruntă a) opoziția dintre organizarea modală a melodiei și cea tonală a armoniei și b) opoziția dintre sistemele ritmice în care se exprimă planurile în superpoziție : parlando rubato și divizionar. Aceste înfruntări dau naștere anumitor fenomene de suprapunere, dintre care cel mai interesant ni se pare a fi cel al coexistenței pe verticală a unor măsuri calitativ diferite $\left(\frac{3}{4}/\frac{5}{8},\ \frac{2}{4}/\frac{5}{8}\right)$, dar cu aceeași valoare metronomică (MM=51). Suprapunerile implică crearea unor foarte ușoare decalaje ritmice între atacurile din interiorul măsurilor, decalaje abia perceptibile, dar de un rafinat efect, care dau impresia conducerii independente, spontane, a liniei soliste.

**4.1.** Fenomenul (și efectul) suprapunerii unor măsuri diferite cantitativ sau/și calitativ poartă numele de polimetrie în simultaneiate. Precizăm însă că, în general, în muzica „cultă", în situațiile astfel definite, măsurile în superpoziție se disting doar cantitativ, și nu calitativ (fiind inegale ca durată globală, dar cu subdiviziuni egale valoric), în timp ce în textul folcloric lăutăresc distincția este pur calitativă (măsurile fiind izocrone, dar cu subdiviziuni inegale valoric).

**4.2.** Un alt fenomen de suprapunere care poate fi evidențiat în acest text, dar și în orice alt text lăutăresc românesc, este fenomenul desincronizării metrice parțiale între planul M și planul O, rezultat al deplasării, prin execuții anticipate sau întîrziate, a unor fragmente melodice (ale căror dimensiuni variază între un singur sunet și un motiv) la dreapta

https://biblioteca-digitala.ro

sau la stînga barei de măsură.

Decalajele metrice din cadrul unui motiv au aspecte diferite :

a) atacul inițial anticipat (sau întîziat), cu revenire la poziția de echilibru :

https://biblioteca-digitala.ro

b) atacul inițial sincronizat, decalajul apărînd pe parcurs :

c) atacul inițial sincronizat, urmat de o mică decalare interioară și de revenirea la sincronie :

d) tot motivul desincronizat față de acompaniament, printr-o execuție anticipată sau întîrziată (vezi ex. 23 a). În acest din urmă caz, decalajul poate fi constant sau variabil.

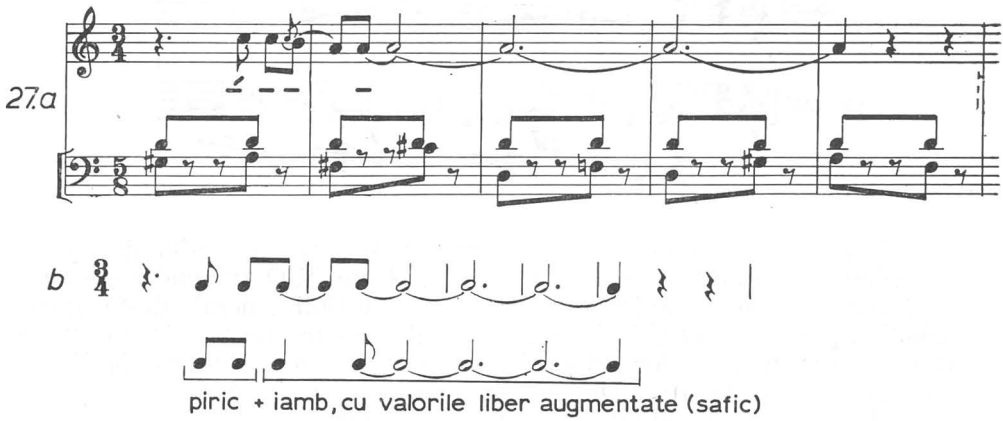
Atunci cînd unul din motivele rîndului melodic este în întregime deplasat față de cadrul metric fixat prin acompaniament, celălalt este sincron, sau își caută puncte de sprijin sincrone în interiorul sau extremitățile sale. Desincronizările nu se produc deci haotic; există o tendință compensatorie, care face ca echilibrul metric rupt să fie restabilit în cadrul aceluiași rînd melodic. Cezura, care separă motivele frazei muzicale (rîndului melodic), participă și ea la aceste succesive dezechilibrări și reechi-

https://biblioteca-digitala.ro

librări metrice, declanșînd, menținînd sau modificînd sensul sau/și valoarea decalajelor.

Sensul deplasării unui fragment melodic față de poziția sa normală în tact poate fi evidențiat prin :

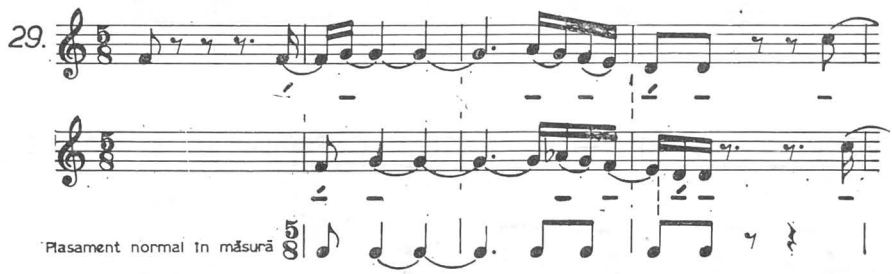
1) Extragerea formulei ritmice și descompunerea acesteia în picioare metrice :




Deplasarea motivului mai sus prezentat are sens anticipativ, încadrarea sa firească în măsură fiind următoarea :

decalajul metric recuperîndu-se prin scurtarea la-ului final cu o optime.

2) Compararea fragmentului desincronizat cu omoloagele sale din celelalte strofe :




**4.3.** Incongruențe metrice — mai mult sau mai puțin accentuate — între planul solist și cel acompaniator sînt manifeste în orice text

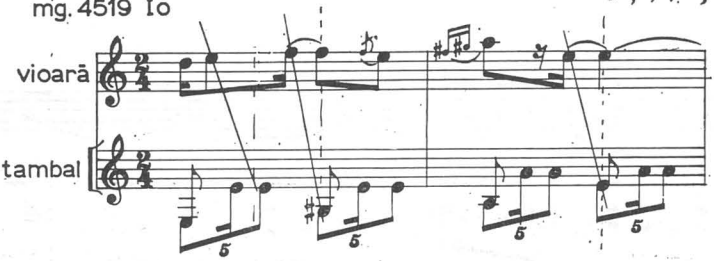
https://biblioteca-digitala.ro

lăutăresc, indiferent de zona folclorică sau genul muzical căruia îi aparține. Considerăm că ele sînt specifice creației muzicale plurivocale orale.

30. LUNCA-MI ȚIPĂ, LUNCA-MI ZBIARĂ

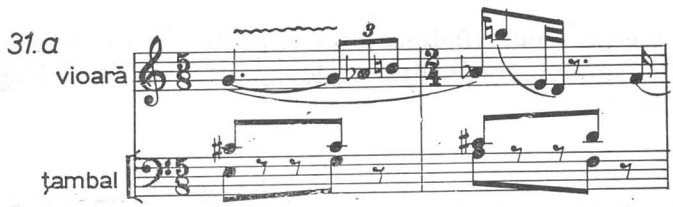
orig. Șuțești (Șuțu) - Brăila

mg. 4519 Io




**4.4.** Textul care constituie obiectul analizei noastre este, din punct de vedere sintactic [8], o monostructură de tipul M/O (monodie acompaniată omofon). Acompaniamentul urmărește în linii generale desfășurarea melodiei, punctînd tonalitățile și funcțiunile pe care aceasta le presupune (în concepția interpreților populari), fără a marca toate alunecările dintr-o variantă modală în alta. Din acest motiv, apar uneori în superpoziție sunetul natural și omonimul său alterat, suitor sau coborîtor. Spre exemplu, la natural — din acordul re-fa-la — se întîlnește pe verticală cu la ♭ sau ♮ din melodie, vîrf al unui pentacord istric sau locric cu baza re, auzul nefiind șocat de duritatea ciocnirii. *Modalul melodiei apare, în contextul dat, ca aspect de culoare al tonalului.*

31. a




b

[8] Vezi nota 2.

https://biblioteca-digitala.ro

Atunci cînd solistul modulează sau schimbă funcţiunea armonică, iar acompaniatorul nu sesizează cu promptitudine modificarea, sau — mai probabil — nu doreşte s-o efectueze în acelaşi timp, apar, pe porţiuni limitate, suprapuneri bitonale sau bifuncţionale. Asprimea acestora este atenuată de existenţa unui material sonor comun (notele fa sau/şi si, sol, re, mi, do ♯ = re ♭ ·

Toate tipurile de neconcordanţe între planurile în superpoziţie (M şi O) semnalate: polimetria izocronă în simultaneitate, decalajele metrice, bimodalismul şi bifuncţionalitatea se regăsesc, în propoziţii variabile, în toate textele muzicale lăutăreşti româneşti. Ele exprimă, pe de o parte, rezistenţa pe care o opune sistemul ritmic parlando la încorsetarea în măsură, iar pe de altă parte refuzul intonaţiei populare modale de a se supune funcţionalităţii tonale impuse de acompaniamentul armonic, şi conferă melodicii spontaneitate, libertate agogică, caracter uşor improvizatoric.

### 5.0. Mecanismul realizării variaţiunilor

(Variaţia în sincronie)

Am arătat, în § 2.3., că discursul muzical se organizează strofic, fiecare strofă (instrumentală sau vocal-instrumentală) fiind o reluare variată a celei dintîi — o variaţiune. Invariantele strofei — elementele care fixează limitele oscilaţiei celorlalte — sînt:

*in abstracto*:

1) modurile care stau la baza melodicii,

2) tonalităţile în care este formulat planul armonic,

3) modalităţile şi principiile de ornamentare a melodiei (prin note melodice şi ornamentale),

4) tipologia acordurilor şi a înlănţuirilor, modalităţile de ornamentare (prin note melodice şi ornamentale) şi conexare a acordurilor (diatonic, cromatic, enarmonic);

*in concreto*:

5) structura melodică invariantă a strofei — o rezultantă a asamblării în ordinea reală a celulelor motivice, cu respectarea termenului marcat al acestora —, structură pe care o denumim *model melodic*,

6) structura invariantă a planului armonic al strofei, pe care o denumim *model armonic*,

7) structura metro-ritmică şi densitatea armonică a acompaniamentului,

8) valoarea metronomică a măsurilor.

Elementele variabile ale strofei sînt:

1) notele melodice şi ornamentale ca existenţă concretă, mai precis: felul, numărul şi poziţia lor faţă de notele reale (aparţinînd modelului melodic sau structurii armonice invariante),

2) acordurile intermediare: felul, numărul şi poziţia lor în raport de acordurile aparţinînd structurii armonice invariabile,

3) organizarea metro-ritmică a melodiei şi, dependent de aceasta,

https://biblioteca-digitala.ro

4) dimensiunile temporale ale motivelor, rîndurilor melodice și strofei, și

5) dimensiunile temporale ale funcțiunilor armonice.

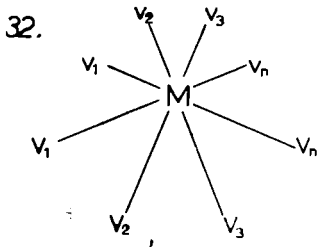
Specificăm că variația acestor din urmă elemente, 4 și 5, are loc între anumite limite. Astfel, durata unui motiv oscilează între 2 și 6 măsuri; a unui rînd melodic, între 5 și 10 măsuri; a unei strofe (fără repetări sau eliziuni), între 27 și 31 măsuri; iar o funcțiune armonică nu poate acoperi mai mult de un rînd melodic + o măsură sau mai puțin de o măsură.

**5.1.** Elementele variabile sînt într-o strînsă dependență. Spre exemplu, dimensiunile unui rînd melodic determină în mod elastic durata unei funcțiuni armonice. O transformare la nivelul oricărui element variabil implică transformări, mai mari sau mai mici, la nivelul tuturor celorlalte. Așa, de pildă, introducerea unei note sau grup de note melodice sau ornamentale provoacă modificări în configurația ritmică a fragmentului respectiv; aceasta din urmă poate antrena restructurarea calitativă a uneia sau a mai multor măsuri, augmentarea sau diminuarea motivului, a întregului rînd melodic etc.

**5.2.** Atît textul muzical supus analizei, cît și orice alt text de cîntec lăutăresc este, din punct de vedere formal, un ciclu variațional, în care fiecare strofă vocal-instrumentală sau instrumentală, inclusiv prima, este o variațiune.

**5.3.** Considerăm că sistemul de referință al interpreților în performarea textului (ciclului variațional) îl constituie *modelul invariant al strofei*, structură melodico-armonică abstractă, rezultînd din corelarea integrantă a modelului melodic cu cel armonic, schemă operațională care preexistă și condiționează variațiunile. Actualizarea modelului este funcție și de posibilitățile tehnice ale vocii și instrumentelor; din acest motiv, strofa vocală diferă substanțial de cea violonistică. Modalitățile de actualizare a modelului sînt cele expuse în § 2.4 și 3.7. Principiul realizării ciclului este acela al *păstrării, la valori relativ constante, a cantității de informație conținută de fiecare variațiune*. Strofele vocal-instrumentale pe de o parte, iar pe de alta strofele instrumentale, se plasează la „distanțe" (măsurabile în unități de cantitate de informație) aproximativ egale între ele și față de model:

32.




unde: V → variațiunea instrumentală, v → variațiunea vocal-instrumentală, M → modelul invariant al strofei.

**Mecanismul realizării variantelor**

(Variația în diacronie)

**6.0,** Pentru a urmări evoluția în timp a cîntecului lăutăresc analizat aici, l-am cules, la un interval de 12 ani, din același sat, de la

https://biblioteca-digitala.ro

aceiași lăutari. Transcrierea efectuată ne-a relevat transformări sensibile : unele de suprafață, la nivelul elementelor variabile ale strofei (vezi § 5.0), altele de adîncime, la nivelul modelului melodic și, în special, al celui armonic.

**6.1.** În tabloul de mai jos, am prezentat în paralel modelul armonic al strofei din textul-varianta 1962 cu cel al strofei din textul-varianta 1974[9], subliniind acordurile și înlănțuirile comune :

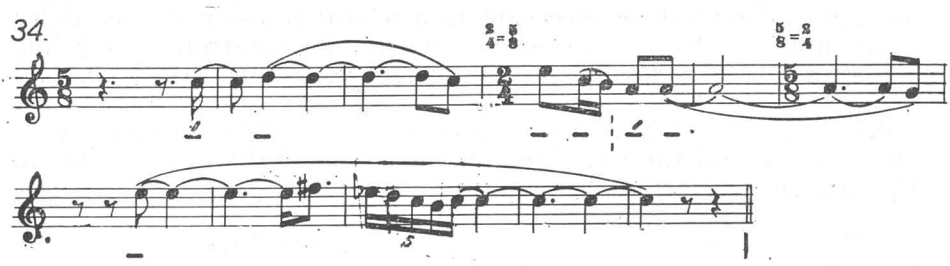
| | Varianta 1962 | Varianta 1974 |
|---|---|---|
| A | reT | laT |
| B | faD—faT | laT—doD—doT—faD—faT |
| C | reT—faD—faT | reD—reT—faD—faT |
| D | faT—reD—reT | reD—reT |

Structura armonică reT—faD—faT a primelor 2 rînduri ale strofei-varianta 1962 este deplasată, în rîndurile melodice omoloage ale strofei-varianta 1974, la cvinta superioară (laT—doD—doT) și juxtapusă cu o parte a sa în forma inițială (faD—faT). Această modificare, care implică deschiderea tonală a strofei la subdominantă (la minor — re minor), este probabil o consecință a evoluției gîndirii tonal-armonice a interpretului acompaniator. Planul O, în noua sa formă, impune anumite restructurări în planul M, în aparență mici, întrucît modelul melodic este rareori atacat ; în realitate mari, întrucît funcțiunile armonice suprapuse acestuia sînt deseori diferite. Pentru a se conserva, linia suportă acum și o acordică, care nu o conține :

**6.2.** Cele mai evidente transformări de ordin melodic sînt provocate de schimbarea registrului în care evoluează M, prin deplasarea centrului tonal principal de pe re pe la. Schimbarea a fost probabil solicitată de solist, al cărui glas îmbătrînit se mișca cu dificultate în acut. Dar, transpusă integral la cvarta inferioară, melodia ar pierde mult din tensiunea, expresivitatea pe care le-o conferă registrul acut ; de aceea Gh. Ceamă execută anumite fragmente la octava superioară, redîndu-le strălucirea. Fragmentele respective sînt acum mai înalte decît în varianta 1962 ; pentru a le putea cînta, solistul este nevoit să le simplifice și, uneori, să le transpună astfel simplificate cu o terță mai jos. În fapt, dificultățile de execuție au sporit, ambitus-ul melodiei fiind mai larg, iar salturile de registru dese și obositoare. Nu am putut obține de la lăutari o explicație satisfă-

[9] Am transpus planul armonic al textului-varianta 1974 cu o cvintă mai jos, dîndu-i finala re, pentru a facilita compararea sa cu planul armonic al textului-varianta 1962.

https://biblioteca-digitala.ro




cătoare asupra motivelor care au determinat transpunerea cîntecului din re minor în la minor.

**6.3.** Cercetarea comparativă a celor două texte lăutărești — variantele 1962 și 1974 ale cîntecului — ne conduce către următoarea observație: elementele sau structurile invariante într-un text dat (vezi § 5.0.) pot suferi în timp degradări mai mult sau mai puțin accentuate. Variabilitatea este deci o chestiune de grad. Vom regrupa, din această perspectivă, elementele, structurile și modalitățile relativ invariante prin care se realizează cele două texte muzicale, în ordinea descrescătoare a stabilității lor în timp:

1) modelul melodic;

2) principiile și modalitățile de actualizare și variere în text ale acestuia;

3) tipologia acordurilor, înlănțuirilor și modulațiilor armonice, principiile și modalitățile de prezentare, ornamentare și înlănțuire a acordurilor;

4) principiile și modalitățile de alcătuire, cu mijloace invariante (și într-o dependență elastică față de planul M), a planului O al textului, și principiile și modalitățile de variere ale acestuia.

Valoarea metronomică a măsurilor, precum și structura metro-ritmică a acompaniamentului armonic se pot modifica de la o variantă la alta, dar, odată adoptate, atît pulsația metrică, cît și formula de acompaniament sînt menținute destul de riguros pe tot parcursul textului.

**6.4.** Rezultă deci că structura cea mai rezistentă în timp a unui cîntec lăutăresc o constituie modelul melodic și modalitățile de actualizare în text a acestuia. Degradările sale cele mai pronunțate survin în procesul de transmitere-preluare, căci interpretul-solist preia cîntecul printr-o multitudine de variații, construindu-și singur modelul, conform aptitudinilor muzicale (auz, memorie) și structurii psihice, iar acompaniatorul îl poate influența, prin acordica pe care i-o propune. Odată alcătuit, modelul are șanse să se conserve intact, pînă la o nouă transmitere-preluare.

**6.5.** Este posibil ca lucrurile să se desfășoare în mod similar și în muzica țărănească. Potrivit acestei ipoteze, melodiile în giusto silabic ar trebui să se altereze mult mai lent, întrucît elementele puternic variabile pe care le conțin sînt mai puțin numeroase (ornamentație restrînsă, ritmică simplă etc.), distanța model-actualizare fiind relativ mică. În mod intuitiv, s-a ajuns de mult la această constatare; urmează ca ea să fie nuanțată și susținută prin demonstrație.

https://biblioteca-digitala.ro

*ANEXĂ*

mg. 2574 V b
Culeg. *Al. Amzulescu*, X—1962
Tr. *S. Rădulescu*

Şuţeşti (Şuţu) — Brăila
Inf. *Gh. Ceamă-Tăplău*, 63 ani (vioară-voce)
*Damian Călinescu*, 42 ani (ţambal)

*37.*

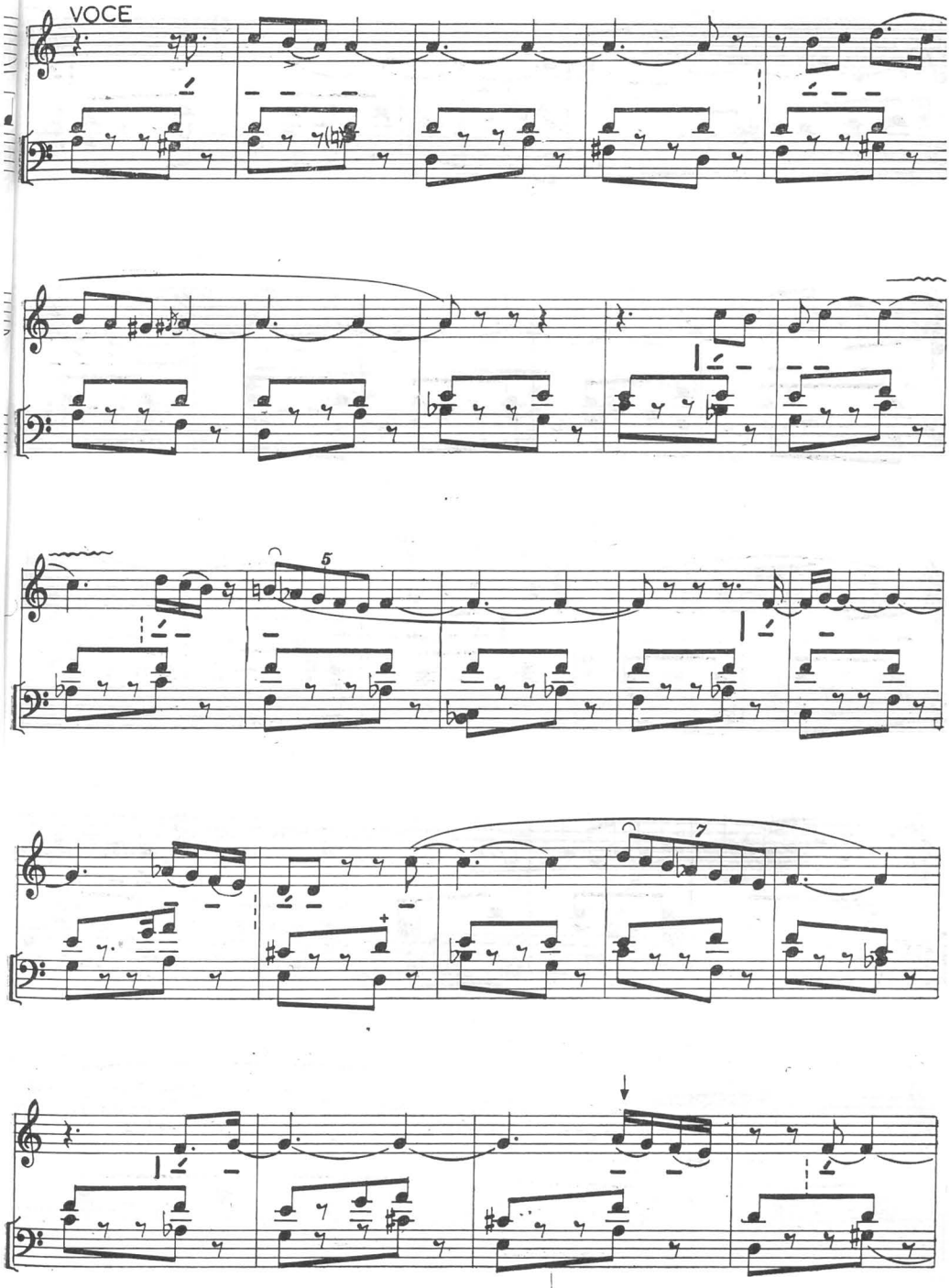
* Atacul dublelor corzi este în majoritatea cazurilor precedat de o apogiatură, a cărei valoare este aproximativ egală cu o treizecidoime. Pentru a simplifica transcrierea, am renunţat la notarea ei, însemnînd doar cu + puţinele bicorduri executate placat.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro




https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

mg. 4519 I b
Culeg. *S. Rădulescu*, VII—1974
Tr. *S. Rădulescu*

Șuțești (Șuțu) — Brăila
**Inf.** *Gh. Ceamă-Tăplău*, 75 ani (vioară-voce)
*Damian Călinescu*, 54 ani (țambal)

*33.*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

## L'ANALYSE D'UN TEXTE MUSICAL DE «LAUTARS»

### RÉSUMÉ

L'approche analytique du texte — une monostructure du type M(onodie)/O(homophonie), dans laquelle M, modale, s'exprime dans le système parlando-rubato, tandis que O, tonale, est organisée d'une manière rigoureusement rythmique — a pour but les objectifs suivants :

**1)** révéler certains aspect structuraux considérés significatifs pour le style des *lautars* roumains, en général, et pour le style des *lautars* de Brăila en particulier ; (l'auteur insiste, en ce point, sur les phénomènes apparus comme effets des incongruités des plans M et O au niveau de l'intonation et du rythme : les superpositions bitonales, bimodales et bifonctionnelles, la polymétrie isochrone en succession et en simultanéité, les décalages métriques), et

**2)** modeler le mécanisme qui engendre les variations.

Au sujet de ce dernier point, l'auteur émet une hypothèse, à savoir, qu'à la base de la performance d'un texte de *lautars* à forme fixe, donc de la réalisation des variations, il y a le modèle mélodique, structure abstraite, synthèse subjective des invariantes mélodiques dans l'esprit de l'interprète soliste, qui relève de la compétence ; dans le processus de transmission-réception, le modèle passe par des altérations plus ou moins accentuées, qui mènent à la création des variantes. L'hypothèse devra être vérifiée par un nombre suffisant de textes de *lautars*, puis affinée et, éventuellement, extrapolée à toute la création musicale folklorique roumaine.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# ÎNTRE STRIGĂTURĂ ȘI CÎNTEC LIRIC

STANCA FOTINO

În analiza noastră urmărim determinarea unor mărci semantice care să definească textul de strigătură, mărci care să-l detaşeze de cel înrudit tematic al cîntecului liric propriu-zis. Desigur că — din necesităţi de ordonare metodologică — analiza noastră o restrîngem la o categorie de texte, şi anume : texte de cîntec liric de dragoste şi texte de strigătură din acelaşi complex tematic.

La o primă considerare a lor ar părea că transgresarea funcţională este neconstrînsă de legi contextuale, că un grup motivic din cuprinsul cîntecului poate fi — ca text — utilizat în forma strigăturii de joc. Dar situaţia se cere analizată pentru a determina procesul şi a-i defini coordonatele de funcţionare. Ne propunem ca metodă a demersului nostru analiza unor raporturi de tip gramatical în interiorul textelor. Aceasta este o primă etapă, după care — aflînd sistemul de semne de care se foloseşte textul respectiv în raport de realitatea de manifestare — să punem în paralel cele două categorii de texte avute în vedere, pentru ca să le definim ca purtătoare de semnificaţii specifice.

Modelul gramatical al textului de strigătură este constant construit din trei unităţi în poziţia de : „actant", obiectivat în „subiect", coordonat „acţiunii", obiectivată ca termen în „predicat", şi determinate în relaţie de subordonare — de diferite tipuri — de o apreciere de tip „circumstanţial". Am desprins acest model din texte ca :

1. Cine joacă lîngă mine,
Toată vara-i merge bine ;
Cine joacă lîngă altul,
Toată vara-o doare capul !

Echivalenţa semantică transmisă de paralelismul stilistic ne permite reducerea prin anularea opoziţiei la un singur termen. În felul acesta actantul generic „cine" („acela") funcţionează ca subiect (S) legat prin coordonare de denominatorul acţiunii „joacă" ca predicat (P), cu o determinare modală căreia îi urmează consecinţa, prin urmare o determinare consecutivă (C). Deci :

$$S + P \mid\!\!- C$$

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 1, p. 63–76, Bucureşti, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro

2. Frunzuliță, busuioc,
Mîndruliță, hai la joc,
Că ni-i traiul fericit
Pe ogorul înfrățit !

Actantul „mîndruliță" intră în acțiunea identică de „joc", ca urmare a unei determinări circumstanțiale cauzale :

S + P
└—C

3. Place-mi mi să joc p-aci,
Pe sub coarda higheghii ;
Place-ni-i să joc cu tine
Că știi bine ca și mine !

Și de astă dată paralelismul ne permite considerarea structurii textului ca un singur termen, cu variația numai a calității de determinare modală în prima variantă a termenului și cauzală în a doua. Vorbitorul ca actant, prin urmare „eu", este atașat logic de aceeași acțiune „să joc" :

S + P
└—C

4. Bine, bine, highighiș,
Aruncă-te dracu-n Criș,
Și pe mine după tine
Dacă nu ți-oi juca bine !

Gramatica termenilor în relație în logica faptică ne aduce iar în fața unui actant „eu" aflat în acțiunea „oi juca", a cărei determinare modală contrazisă își prelungește efectul într-o circumscriere consecutivă. Renunțînd la negație și interpretînd-o ca pe o constrîngere, o indicație-precept, structura textului este din nou :

S + P
└—C

5. Cît îi baba de bătrînă
Cînd aude vioara
Își tocmește năframa,
Și o pune pe ureche,
Și-ar juca cît șapte fete !

Actantul „baba", fiind un locțiitor nefiresc al subiectului real în cuprinsul manifestării exprimate de predicatul „ar juca", circumstanța apare de calitate concesivă :

S + P
└—C

6. Foaie verde, baraboi,
Haideți să jucăm flăcăi,
Sîmbăta, duminica !
Ca la noi în Crișana !

Actantul „flăcăi" participă în aceeași constantă acțiune „să jucăm" în cuprinsul unei circumscrieri temporale :

S + P
└—C

https://biblioteca-digitala.ro

7. Zi-i bădiţă, mai cu foc,
Să batem hora pe loc!
Hai la horă, măi flăcăi,
C-aşa-i jocul pe la noi!

Alături de marca comenzii de joc — marcă pe care o vom lua în considerare în discutarea limbajului de semne cu care operează textul —, actantul „flăcăi" se manifestă ca subiect în acţiunea „joc" („să batem hora", „hai la horă") în urma unei circumscrieri cauzale:

S + P
└C

8. Vino, bade, repejor,
Să ne-avîntăm şi noi în joc!
Tot aşa şi iar aşa
Pînă cînd va înnsera!

Logica relaţiilor de tipul celor stabilite de noi face din „bade" subiectul acţiunii predicative „ne avîntăm în joc", acţiune la care participă şi coparticipantul la subiect, „ea", circumscrierea fiind acum de determinare temporală:

S + P
└C

Actantul — purtătorul acţiunii — care a funcţionat ca subiect este prin urmare constant funcţional, fie că e exprimat prin genericul „acela", „cine", fie prin „mîndră" (cu serie sinonimică) ca semnificant al coparticipării la cuplul actanţial real (perechea de tineri) sau echivalentul valoric „bade" (cu serie sinonimă şi varianta pronominală a vorbitorului, „eu"), fie prin însăşi denominarea cuplului actanţial „noi".

Acţiunea este constantă de asemenea în model, predicatul constituindu-se din paradigma verbală a lui „a juca".

Constanţa şi funcţia acestora le determină calitatea de semn în textele strigăturilor: ca semn denominator al purtătorilor de acţiune şi ca semn al acţiunii însăşi. Restrîngînd prin suprapunere cele două aspecte, textul conferă valoare de semn cuvîntului-cheie: JOC.

Determinatele gramaticale sînt mărci contextuale în manifestarea precizată de semn. Am văzut că am întîlnit o determinare modală (de tipul „în pereche", „după muzicant", „bine", ca echivalent al corectitudinii) sau una sociativă complementară celei modale (de tipul „cu tine", care precizează perechea de actanţi); apoi o determinare cauzală (de tipul „c-aşa-i ... pe la noi", deci în virtutea unei norme tradiţionale, sau „că ni-i traiul fericit", impuls de motivaţie contemporană); apoi o determinare concesivă (de tipul „cît îi baba de bătrînă", ca indicativ prin opoziţie al vîrstei firesti pentru categoria actanţilor); şi, în fine, o determinare temporală (fie „sîmbăta, duminica", fixare în dimensiunea de timp a săptăminii, fie „pînă cînd va înnsera", fixare în dimensiunea zilei).

Aceste determinări de circumstanţă funcţionează în sistemul semiotic ca semne ale contextului de manifestare a jocului şi în acest fel le putem citi ca indicaţii restrictive ale ceremonialului, indicaţii aflate în textul

https://biblioteca-digitala.ro

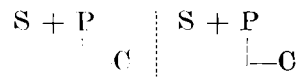
strigăturii și care s-ar referi la : respectarea calității în acțiune, respectarea poziției de „pereche" a actanților, respectarea unui actant colateral (muzicantul), respectarea restricției de vîrstă, respectarea restricției de timp, respectarea continuității ca obicei.

Pînă aici vedem că textul de strigătură conține informații cu privire la : ACTANȚI — ca purtători ai acțiunii, JOC — ca semn al acțiunii, și CONTEXT — semn al caracteristicilor acțiunii.

Înainte de a trece mai departe în analiza acestor semne, să ne oprim la textele de cîntec liric selectate tematic de noi, pentru a le supune aceleiași analize :

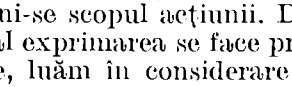
1. Pădurice, deasă ești,
Mîndra mea, departe ești!
Dac-aș ști că te-aș vedea,
Păduricea o-aș tăia,
Nici o creangă n-aș lăsa
Nici cucului de cîntat,
Nici mierlității de culcat.

După ce expunerea situației este exprimată, vorbitorul, prin subiectul „eu", își manifestă dorința de apropiere — prin acțiunea de „a vedea", predicativă — de obiectul acțiunii sale, „mîndra" ; același subiect transformă termenul de pînă aici al comunicării în condiție pentru o acțiune metaforică a înlăturării obstacolelor, exprimată prin predicatul „a tăia", acțiune care se repercutează direct asupra obiectului obstacol „pădurea". Prin urmare :




2. Poate știi, poate vedea,
Cine-aude gura mea,
C-am iubit de tinerea.
Am ieșit sara-n portiță
Și-am dat doru pe guriță ;
Am ieșit sara la poartă
Și-aș fi iubit lumea toată !

Subiectul general „cineva" este în situație de acțiune „a cunoaște" o realitate, obiect al cunoașterii. Acest obiect al cunoașterii este dezvoltat apoi prin reluarea lanțului logic al subiectului vorbitor „eu", care acționează „am ieșit", anunțîndu-ni-se scopul acțiunii. Deși gramatical exprimarea se face prin coordonare, luăm în considerare relaționarea logică, aceea a scopului acțiunii. Deci :




3. — Mîndruliță dintre peri,
Spune ce-ai lucrat tu ieri ?
— Am dat paie juncilor,
Guriță voinicilor ;

Întrebării — pretext declanșator al exprimării situației — îi urmează un termen (pentru că paralelismul îl utilizăm, ca și în cazul strigăturilor,

https://biblioteca-digitala.ro

Am dat paie la doi junci,
Guriță la doi voinici!

ca posibilitate de restrîngere a enunțului) în care subiectul „eu" este pus în acțiunea de „a da", care devine predicativă în echivalentele „a hrăni" („a da paie") și „a săruta" („ a da gură"). Așadar :

$$S + P \qquad S + P$$
$$\quad | \qquad\qquad |$$
$$\quad C \qquad\qquad C$$

4. Mîndră, ochișorii tăi,
Cînd îi sui, cînd îi cobori
La inimă mă omori ;
Cîndu-i cobori, cîndu-i pleci
Tu la inimă mă seci !

Regăsim aici structura gramaticală pe care am desprins-o la strigătură cu deosebirea esențială a cuvîntului-cheie, care nu mai vizează acțiunea „joc", ci — ca și în textele de pînă acum — o acțiune de tip erotic. Gestul erotic cu valoare de predicat, al subiectului „mîndruliță", are consecință, ceea ce se cuprinde într-o circumstanțială :

$$S + P$$
$$\quad |$$
$$\quad C$$

5. Cine m-a dat dorului
Aibă casa cucului.
Că cin' dorului nu crede
Nu mai calcă iarbă verde.
Că eu destul am călcat
Și pe ud și pe uscat
Pentru mîndra din alt sat.

Subiectul „cine" în acțiune erotică de tip negativ suportă consecințele ; același lanț logic este reluat cu unele intervenții în expresia gramaticală :

$$S + P \qquad S + P \qquad S + P$$
$$\quad | \qquad\quad | \qquad\quad |$$
$$\quad C \qquad\quad C \qquad\quad C$$

6. Dorul de la inimioară
Nu mi-l stîmpără o țară,
Numa tu mîndră-ntr-o sară,
Multe stele-s și-n cer sus,
Dar ca ochii tăi tot nu-s ;
Nu-s nici stelele, nici luna
Așa mîndre, nu-s nici una.
Ochii mîndrii-s verzi ca cîmpu,
Gura dulce ca smochinu ;
Așa-i mîndra mea la față,
Ca roua de dimineață.

Și cunoscutul procedeu al portretizării din cîntecul liric de dragoste se înscrie în același model stilistic. Subiectul „mîndră" se plasează în acțiunea erotică de „stîmpărare a dorului", circumstanța cauzală fiind exprimată prin calitățile enumerate în construirea portretului :

$$S + P$$
$$\quad |$$
$$\quad C$$

7. Fă-te, mîndră, floare albastră
Tot în păhar la fereastră,
Că și io, mîndră, m-oi face
Rozmarin verde-nflorit,
Să vadă că ne-am iubit.

Îndemnul erotic în înlănțuire logică se adresează celor doi subiecți „el" și „ea", supuși aceleiași acțiuni pentru evidențierea mărcii din text, a semnului erotic :

$$S + P \qquad S + P$$
$$\quad | \qquad\quad |$$
$$\quad C \qquad\quad C$$

https://biblioteca-digitala.ro

8. Hai, mîndruță, să fugim
Că noi bin' ne nimerim
Și la stat și la uitat,
Ca și cucul la cîntat;
Și la ochi și la sprîncene
Ca doi păunași la pene!

Îndemnul erotic exprimat în acțiune predicativă și care are ca subiect însemnul cuplului „noi" este explicat cauzal:

$$\begin{array}{l} S + P \\ \quad \llcorner\!\!-C. \end{array}$$

Exemplele desigur ar putea fi mult mai numeroase. Ne oprim la acestea pentru că în analiză ne sînt deocamdată suficiente pentru a ne da seama de coincidența modelului de logică gramaticală al strigăturii de joc și al cîntecului liric din cuprinsul tematic pe care ni l-am propus în analiză. Am văzut că strigătura dezvoltă un termen al comentariului conținut, termen pe care l-am notat:

$$\begin{array}{l} S + P \\ \quad \llcorner\!\!-C. \end{array}$$

Cîntecul liric folosește exact același nucleu de termen, fie identic cu cel al strigăturii (și în acest caz numai indicația documentului de culegere ne indică categoria textului, el putînd fi tot atît de bine strigătură, ca și cîntec liric propriu-zis — vezi ex. cîntec 4), fie cu repetarea lui sau cu adăugarea unui termen de echivalență gramaticală, dar de îmbogățire explicativă. Modelul desprins e deci de tipul:

$$\begin{array}{l} S + P \\ \quad \llcorner\!\!-C \end{array} \left( \begin{array}{l|l|l} & S + P & \\ & \quad \llcorner\!\!-C & \end{array} \cdots \right).$$

Rezultă pînă acum că, sprijinindu-se pe un același model de logică gramaticală, orice text de cîntec este apt de a fi utilizat în funcția strigăturii, și invers. Modelul este în felul acesta un imperativ legic al transgresării funcționale.

Dacă detașăm din acest model numai conținutul de comentariu al actanților subiecți, vom avea un argument în plus în acest demers de aplicare a unor funcții diferite aceluiași text poetic. Ca și în cazul strigăturii, și în textul cîntecului liric de dragoste subiecții sînt „mîndră" sau mai generalul „ea" și „fecior" sau „el", comentatori ai unui conținut erotic. Vom vedea, cînd vom trece la analiza sistemului de semne cu care operează textele de care ne ocupăm, că nu e întîmplătoare această identitate de conținut al comentariului, și nici coincidența actanților subiecți.

În cazul strigăturii, ca în acela al cîntecului liric, cînd avem subiecții în poziție: „ea" (comentat) ← „el" (comentator) comentariul este de conținut erotic care se obiectivează în diferite situații:

https://biblioteca-digitala.ro

Strigătură

a) *indemn erotic*
Hai, mîndră, să te sărut
Că de mîni mă duc la plug,
Ziua-i mare, locu-i tare,
Gura n-are stîmpărare!

★

Hai, mîndră, cu mine-n cring
Că nu-s lup să te mănînc,
Ci-s bădiță să te string!

★

Scoală, nana mea, din somn
Că io de-aseară nu dorm;
Nici deseară n-oi dormi,
Numa-n pod m-oi odini.
Nana mea, de dragul tău,
Și vin în cearceafu tău!

b) *descifrarea unui indemn primit*

Șede mîndra în portiță
Și mă strigă din guriță
Și cu mîna semne-mi face,
Să mă duc, să nu-i dau pace!

c) *acceptarea indemnului și acțiunii de dragoste*

Săracele fetele,
Gură dulce place-le!
Să le dai cu lingura
Nu le-ai putea sătura!

d) *constanța alașamentului erotic*

Frunză-n prun, frunză sub prun,
Am o mîndră și n-o spun.
Nici n-o spun, nici nu mă jor,
Nici nu mi-o las pînă mor!

Cîntec liric

a) *indemn erotic*
Ieși, mîndruță, pîn' la poartă,
Nu durmi, durmi-re-ai moartă,
Că nimic n-am de cerut
Numai apă de băut
Și gura să ți-o sărut,
Țigara să mi-o aprind,
Mîndră-n brațe să te string.

b) *descifrarea unui indemn primit*

Mîndră, ochișorii tăi,
Cînd îi sui, cînd îi cobori,
La inimă mă omori;
Cîndu-i cobori, cîndu-i pleci,
Tu la inimă mă seci,

c) *acceptarea indemnului și acțiunii de dragoste*

— Mîndruliță, dintre peri,
Spune ce-ai lucrat tu ieri?
— Am dat paie juncilor,
Guriță voinicilor;
Am dat paie la doi junci,
Guriță la doi voinici.

★

Așa zice oamenii
Că eu sparg casa mîndrii.
Io casa mîndrii n-o sparg,
Nici un cui din ea nu-l trag,
Nici nu-o am descoperit,
Numa pă mîndra-am iubit.
La mîndruța cînd mă duc.
Nu ie patu nifăcut.

d) *constanța alașamentului erotic*

Vezi, mîndră, dealu cela?
Pe-acolo mergea mă-ta
Înjurîndu-mă pe mine
De ce te iubesc pe tine.
Dar zău, mă-ta ar putea face
Nouă ca să ne dea pace.
Noi atuncea ne-om lăsa
Dacă mă-ta o anumăra
Frunzele de pe doi nuci,
Părul de pe doi tuluci,
Nu ne-om lăsa nici atunci.

https://biblioteca-digitala.ro

e) *apreciere a partenerei*

Mă strigă lumea tîlhar,
Mîndra joară că-s drumar;
Lumea strigă că-s nebun,
Mîndra joară că-s om bun!

f) *considerare satirică*

Mîndruliţa-i cam făloasă,
Da nu ştie nici să coasă;
Unde-mpunge cu acul
Miţa-şi poate băga capul!

★

Mîndra de făloasă tare
Nu poate mere pe cale.
Cînd îi tină-alunecă,
Cînd îi praf se-mpiedică!

★

Ţine-se mîndra ocoşe,
Ca găina cea pupoşe!
Nici ouă, nici clocească,
Numa tot cotcodăceşte!

g) *semn de recunoaştere*

Pare-mi mie or s-aude
Glasul mîndrii pe-amu unde;
Nu s-aude numa-mi pare,
Că mi-e dragă mîndra tare!

h) *secretul erotic*

La leliţa mea cea bună
Nu poţi mere cînd îi lună,
Că ograda şurii-i mare
Şi ne vede oarecare
Şi ne-o spune la mă-sa.
Doamne, rău om mai umbla!

i) *eşec în dragoste*

Amărîte-s fetele
C-au trecut cişlegile.
Nu fiţi fete, supărate,
Că mai sînt cişlegi bugate!

e) *apreciere a partenerei*

Măi muiere, măi muiere,
Ce-ai tu cu zilele mele?
Căci cu ele stau o seară,
Da cu tine-on an şi-o vară.
Toată lumea-mi strigă hoţ,
Numa mîndra-mi zice soţ;
Numa mîndra săraca,
Ea nu-mi face mii vina.

f) *considerare satirică*

Doamne, bate şetrile,
Bine-mbracă fetile!
Bate, doamne, boldurile,
Bine-mbracă şoldurile!
De n-ar fi bold şi potică,
De fete n-ar fi nimică.
Rumineala din potică
Face pe nana voinică.
Rumineala şi sopon
Face pe nana de domn.
Rumineala s-o scumpit,
Fetele or bătrînit!

g) *semn de recunoaştere*

Poate şti, poate vedea,
Cine-aude gura mea
C-am iubit de tinerea.
Am ieşit sara-n portiţă
Şi-am dat doru pe guriţă;
Am ieşit sara la poartă
Şi-aş fi iubit lumea toată!

h) *secretul erotic*

Nu şti nime doru meu,
Că-i ca pămîntu de greu;
Nu şti nime boala mea,
Că-i ca pămîntu de grea!

i) *eşec în dragoste*

Nană, di ce m-ai lăsat
Nu ţi-oi da mare păcat.
Numai dă şi zaci pă pat,
Pînă patu s-a urî
Şi paiele-a putrezi.

★

— Bată-te, bădiţă, bată,
Zilele toate deodată,
Razele de pîngă soare
Şi credinţa mea cea mare;
Cearcănul de pîngă lună
Şi credinţa mea cea bună!
— Mîndră, nu mă blăstăma
Că n-ai fost drăguţa mea,
Că io numa am glumit,
De iubit nu te-am iubit.

https://biblioteca-digitala.ro

Cînd comentariul situează subiecții în poziție inversă : „el" (comentat) ← „ea" (comentator) se reface conținutul erotic pe aceleași coordonate. Desigur că formele de obiectivare sînt mult mai numeroase, dintre care noi am ales doar unele spre exemplificare :

a) *dorința de apropiere*

Du-mă, doamne, cu norii
D-ande-i badea cu boii ;
Du-mă, doamne, cu stelele
D-ande-i badea cu vacile !

b) *constanța atașamentului erotic*

Pot fii feciorii ca hucii,
Dacă nu-i badea p-aici ;
Pot fi feciorii ca ploaia,
Dacă nu-i badea p-acolea !

c) *aprecierea partenerului*

Cîtu-i d-ici pîn' la Orade
Nu-i fecior ca ș-al meu bade,
Nici de la Orade-n jos
Nu-i ca badea de frumos !

★

Am un bade nătăntoc,
Și stă numa lîngă foc,
Și usucă la obiele,
Usca-s-ar și el cu ele !

d) *semn de recunoaștere*

Fă-mă, doamne, ce mi-i face,
Fă-mă roata cerului
D-asupra Beiușului,
S-aud Crișul vijiind,
Badea din fluier cîntînd !

★

Pare-mi mie or s-aude
Glasul badii pe oariunde,
Ori s-aude-un pergălău
Pe Bimbocul badii meu ;
Ori s-aude-un pergălaș
Pe boii badii-n imaș.

★

Pe drumu Stînii de Vale
Mîndru busuioc răsare.
— Da cine l-o sămînat ?
— Din clopu badii-o picat !

a) *dorința de apropiere*

Dorule, poamă amară,
Ieși de la inimă-afară
Și du-te la bădița iară,
Spune-i că-l aștept afară.
Hoi, tu puiul cucului,
Du-te spune-i badelui
Că io mor de dorul lui ;
Hoi, tu puiul mierliții,
Du-te spune-i bădiții
Că eu mor de n-a veni.

b) *constanța atașamentului erotic*

Cîtu-i muntele de-nalt
Roua tătă s-a luat,
Iar de la inima mea
Ce s-o pus nu să mai ia ;
Că s-o pus dor de departe,
Nu să ia pînă la moarte ;
Că s-o pus dorul badii,
Nu să ia cît oi trăi.

c) *aprecierea partenerului*

Cîtu-i satu nost de mare
Bade ca-a meu nime n-are,
Din capăt pînă-n capăt
Badea meu n-are ortac.

★

La Gureani i pod de piatră,
Trece-l-oi să mor odată ;
La Gureani ii pod de fier,
Trece-l-oi de-aș ști că pier.
Cît îi Gureanii de mari
Bădișor ca mini n-ari,
Bădișor ca ș-al meu nu-i
Nici șefu postului.

d) *semn de recunoaștere*

Bădișor depărtișor,
Nu-mi trimite-atita dor,
Pe pîrîu și pe izvor
Și pe gura tuturor.
Că eu ți-aș trimite jele
Și pe lună și pe stele,
Dar stelele-s mărunțele
Și mă tem că n-or ști mere.
Suflă vîntul, nu înceată,
Dorul badii nu se gată ;
Și din lună, și din nor,
Eu citesc al badii dor.

https://biblioteca-digitala.ro

e) *secretul erotic*

Io-ntr-un sat cu badea sînt,
Dar nu mă vede, nici îl văd,
Că vecinii mă pîndesc
Să vadă pe cin' iubesc !

f) *ataşamentul erotic şi consecinţe*

Cu omul care mi-i drag
Locul strîmt îmi pare larg,
Iar cu care mi-i urît
Locul larg îmi pare strîmt.

e) *secretul erotic*

Eu cu badea duce-m-aş,
Nu mi-ar trebui nănaş,
Nici popă să ne cunune,
Numa noi din vorbe bune.

f) *ataşamentul erotic şi consecinţe*

Cînd gîndesc, bade, la tine
Nu mai am inimă-n mine.
Puţinică ce-o rămas
Mi s-o fript şi mi-s-o ars ;
Puţinică ce mai este
Nu mai e de vreo nădejde.
Bată-te, bădiţă, bată,
Inima mea cea stricată !
Nu-i stricată nici de-un bine,
Ci de dorul de la tine !
Nu-i stricată nici de-un rău,
Ci numa de dorul tău !

În afară de această poziţie a subiecţilor se mai detaşează o posibilitate, aceea de comentariu general, de apreciere categorială a actanţilor. În acest caz nu este vorba de comentariul realizat prin adresare — ca în cele mai multe dintre textele la care am apelat pînă aici —, ci de comentariul constatator care defineşte actantul ca participant la categorie.

În cazul strigăturii cel care se defineşte generic ca ataşat categoriei „feciorilor" este „el", jucător şi coparticipant al cuplului. Acest comentariu funcţionează ca emblemă pentru categoria respectivă : „Fecioru care-i fecior, / De gură nu duce dor. / Care-i mutalău şi prost, / Şi de gură duce post" sau „Cînd era tata holtei, / Purta cisme ca la Stei / Şi erau ca cofele / Şi tunau ca dobele !"

Aceeaşi modalitate stilistică o regăsim şi în cîntecul liric de dragoste, în care emblema este lărgită aici spre înglobarea descriptivă a ataşamentului erotic. Acest conţinut este comunicat de „el" sau de „ea", ca subiecţi comentatori : „Foaie verde de dudău, / De-oi muri nu-mi pare rău ; / / De-oi muri mor bucuros, / C-am iubit ce-a fost frumos ; / De-oi muri mor împăcat, / C-am iubit ce mi-a fost drag !" ; „Spusu-mi-o frunza de plop / / Că dragostea nu-i noroc ; / Spusu-mi-o frunza de vie / Că dragostea nu-i moşie !" ; „Cîtă boală e sub soare / Nu-i ca dorul arzătoare, / Că dorul unde se pune / Face inima cărbune ; / Cîtă boală e sub lună / Nu-i ca dorul de nebună, / Că dorul unde se lasă / Face lacrimilor casă !".

Am constatat pînă acum coincidenţa structurii în sensul logicii gramaticale a textului de strigătură şi al celui de cîntec liric de dragoste. E aceasta una din explicaţiile procesului de transfer funcţional intercategorial.

Am constatat de asemenea cuprinsul coincident al comentariului subiecţilor, care se obiectivează într-un larg cîmp motivic, din care nu am amintit decît o parte pentru exemplificare. Acest fapt este complementar argumentului de mai sus în explicarea posibilei bifuncţionalităţi a textului.

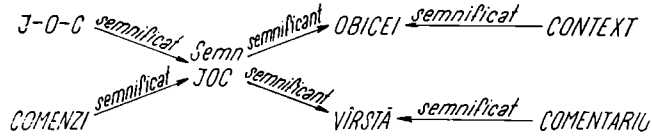
Credem că lucrurile se clarifică în demonstrarea unei specificităţi funcţionale cu valoare restrictivă în procesul discutat. Prin considerarea

https://biblioteca-digitala.ro

termenilor analizei noastre ca semne ale unui sistem semiotic, se defineşte cîmpul strict de delimitare al semnelor JOC şi, respectiv, DRAGOSTE, şi implicit ce anume îngrădeşte aparent liberul transfer funcţional al categoriilor de text discutate.

În cazul strigăturii, cuvîntul-cheie, marcă a manifestării şi denominativ al ei, este JOC (cu variante verbale, substantivale, adverbiale etc.). Considerăm ca semn în sistemul de semne al manifestării — semn comunicat de textul de strigătură — JOCUL. Acesta este semnificat de corpul fonic al cuvîntului de denumire : J-O-C (cu variantele) şi de cuvintele de indicare tehnică (aşa-numitele comenzi). Semnul este semnificant, pe de o parte, al manifestării, al obiceiului : „Place mi-i să joc p-aci, / Pă sub coarda higheghii ; / Place mi-i să joc cu tine, / Că ştii bine ca şi mine !" sau „Zî-ne bine, muzicant, / Că la vară ţi-oi da cald ; / Dacă nu ni-i zîce bine, / Dracu-o băga casă-n tine !" etc., pe de altă parte, el etapei de vîrstă a subiecţilor — restricţie de tip ceremonial în sensul tradiţional al obiceiului : „Fata lelii cea micuţă / Fură banii din lăduţă, / Şi se duce tupiliş / Pînă-i dă la hididiş !" sau „Foaie verde baraboi, / Haideţi să jucăm flăcăi ... !"etc. Obiceiul este semnificat în textul de strigătură de cuprinsul contextual a ceea ce am desprins ca determinări circumstanţiale. Etapa de vîrstă este semnificată de comentariul subiecţilor desprins de noi anterior şi de faptul comunicat de el, constant erotic.

Sistemul de semne cu care operează strigătura este prin urmare :




În mod paralel să luăm în considerare textul cîntecului liric discutat. Ca semn se distinge sfera terminologică a faptului erotic, să-i spunem DRAGOSTE. Textele ne comunică semnificatele acestui semn (de tipul : „ochi", „glas", „dor" etc.) pe care să le numim GESTURI, ca şi semnificatele termenilor manifestării erotice propriu-zise. Ca semnificant se decupează din text vîrsta proprie a subiecţilor ca participanţi ai manifestării. Textul comunică ca semnificate ale etapei de vîrstă comentariul de conţinut erotic al subiecţilor, aşa cum am văzut în înşiruirea exemplelor.

Sistemul de semne este în acest caz :

Aceste sisteme oferă posibilitatea concluziei :

— Ceea ce coincide semantic este prelungirea posibilă a strigăturii în cîntec liric propriu-zis sau utilizarea motivului acestuia în strigătură, potrivit axei de semn-semnificant-semnificat comune. Se pot astfel determina semantic cuprinsul de text strigat şi poziţia lui faţă de mai amplul său omolog tematic — cîntecul liric.

https://biblioteca-digitala.ro

— Ceea ce se structurează pe cea de-a doua axă semn-semnificant-semnificat, proprie doar textului de strigătură, este definitoriu pentru delimitarea celor două categorii de texte, particularizînd în conținut textul strigăturii de joc.

## *ANEXĂ*

Materialul cercetat este dintr-o singură zonă folclorică (Beiuș — jud. Bihor) în scopul unității și al delimitării obiectului studiat.

Dăm mai jos lista textelor care apar în cursul lucrării, în ordinea intervenției lor, indicînd sursa lor documentară :

1. ,,Cine joacă lîngă mine", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor, alină*, Culegere de folclor poetic întocmită de Ion Bradu, Casa creației populare a județului Bihor, [1968], p. 389.
2. ,,Mîndruliță, hai la joc", *ibidem*.
3. ,,Place-mi mi să joc p-aci", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *101 cîntece și melodii de joc de pe Crișuri*, Culegere întocmită de Traian Mîrza, Casa județeană a creației populare, Bihor, 1966, p. 96.
4. ,,Bine, bine, highighiș", din Rieni, Drăgănești — Beiuș, Bihor, AIEF, mg. 3079 II e.
5. ,,Cît îi baba de bătrînă", din Cresuia — Beiuș, Bihor, vol. Dumitru Pop, *Folclor din Bihor — Poezii populare*, Casa creației populare a județului Bihor, 1969, p. 199.
6. ,,Haideți să jucăm, flăcăi", din Drăgănești — Beiuș, Bihor, AIEF, mg. 3079 II h.
7. ,,Zi-i, bădiță, mai cu foc", *ibidem*.
8. ,,Vino, bade, repejor", *ibidem*.
9. ,,Pădurice, deasă ești", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor* ..., p. 339.
10. ,,Poate știi, poate vedea", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor* ..., p. 341.
11. ,,Mîndruliță dintre peri", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 341.
12. ,,Mîndră, ochișorii tăi", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 339.
13. ,,Cine m-a dat dorului", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 124.
14. ,,Dorul de la inimioară", din Pomezeu — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 125.
15. ,,Fă-te, mîndră, floare albastră", din Roșia — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 132.
16. ,,Hai, mîndruță, să fugim", din Pietroasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 143.
17. ,,Hai, mîndră, să te sărut", din Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 414.
18. ,,Hai, mîndră, cu mine-n cring", *ibidem*.
19. ,,Scoală, nana mea, din somn", din Pomezeu — Beiuș, Bihor, AIEF, fgr. 8930 b.
20. ,,Ieși, mîndruță, pîn' la poartă", din Pietroasa — Beiuș, Bihor, AIEF, mg. 3077 I m.
21. ,,Șede mîndra în portiță", din Lazuri — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 423.
22. ,,Săracele fetele", *ibidem*.
23. ,,Așa zice oamenii", din Pietroasa — Beiuș, Bihor, AIEF, mg. 3077 I p.
24. ,,Am o mîndră și n-o spun", din Lazuri — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 423.
25. ,,Vezi, mîndră, dealu cela", din Meziad — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor*..., p. 147.
26. ,,Mă strigă lumea tîlhar", din Lazuri — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 423.
27. ,,Măi muiere, măi muiere", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *101 cîntece și melodii*..., p. 80.
28. ,,Mîndruliță-i cam făloasă", din Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 509.
29. ,,Mîndra de făloasă tare", *ibidem*.
30. ,,Ține-se mîndra ocoșe", *ibidem*.
31. ,,Doamne, bate șetrile", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor*..., p. 79.
32. ,,Pare-mi mie, ori s-aude", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *101 cîntece și melodii*..., p. 96.
33. ,,La leliță mea cea bună", din Meziad — Beiuș, Bihor, vol. *101 cîntece și melodii*..., p. 93.
34. ,,Nuști nime doru meu", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor*..., p. 21
35. ,,Amărîte-s fetele", din Meziad — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor*..., p. 225.
36. ,,Nană , di ce m-ai lăsat", din Răbăgani — Beiuș, Bihor, AIEF, fgr. 643 b.
37. ,,Bată-te, bădiță, bată", din Pietroasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 143.
38. ,,Du-mă, doamne, cu norii", din Meziad — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor*..., p. 208.

https://biblioteca-digitala.ro

39. ,,Dorule, poamă amară'', din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 97.
40. ,,Pot fi feciorii ca hucii'' din Meziad — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 210.
41. ,,Cîtu-i muntele de nalt'', din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 119.
42. ,,Cîtu-i d-ici pîn' la Orade'', din Meziad — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 201.
43. ,,Cîtu-i satu nost de mare'', din Rotăreşti — Beiuş, Bihor, AIEF, fgr. 4779 b.
44. ,,La Gureani ii pod de piatră'', din Pietroasa — Beiuş, Bihor, AIEF, mg. 3077 I h.
45. ,,Am un bade nătăntoc'', din Pietroasa — Beiuş, Bihor, vol. *Mîndră-i floarea dorului*, Culegere de folclor poetic din regiunea Crişana întocmită de Ion Bradu, Casa regională a creaţiei populare Crişana, 1967, p. 200.
46. ,,Fă-mă, doamne, ce mi-i face'', din Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 414.
47. ,,Pare-mi mie, ori s-aude'', din Meziad — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 204.
48. ,,Pe drumu Stînii de Vale'', din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 207.
49. ,,Bădişor depărtişor'', din Pietroasa — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 75.
50. ,,Io-ntr-un sat cu badea sînt'', din Drăgăneşti — Beiuş, Bihor, AIEF, mg. 3078 II g.
51. ,,Eu cu badea duce-m-aş'', din Răbăgani — Beiuş, Bihor, AIEF, fgr. 7093 a.
52. ,,Cu omul care mi-i drag'', din Meziad — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 222.
53. ,,Bată-te, bădiţă, bată'', din Lazuri — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 64.
54. ,,Cînd gîndesc, bade, la tine'', din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 341—342.
55. ,,Fecioru care-i fecior'', din Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 414.
56. ,,Cînd era tata holtei'', din Meziad — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 188.
57. ,,De-oi muri nu-mi pare rău'', din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 341—342.
58. ,,Spusu-mi-o frunza de plop'', din Răbăgani — Beiuş, Bihor, AEIF, fgr. 410 b.
59. ,,Cîtă boală e sub soare'', din Lazuri — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 17.
60. ,,Zi-ne bine, muzicant'', din Rieni, Drăgăneşti — Beiuş, Bihor, AIEF, mg. 3079 II e.
61. ,,Fata lelii cea micuţă'', din Cresuia — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 200.

## RESSEMBLANCE ET DIFFÉRENCE ENTRE LES VERS SCANDÉS AU JEU ET LE CHANT LYRIQUE

### RÉSUMÉ

Le texte des vers scandés au jeu est apparenté du point de vue thématique à différents motifs du chant lyrique proprement dit. Pour définir les rapports des deux catégories de texte — leur ressemblance, leur différence sémantique et fonctionnelle — on analyse quelques textes qui s'unissent par leur contenu de poésie d'amour, en essayant à les définir par leurs significations spécifiques.

On commence par le déchiffrement du modèle grammatical du texte des vers scandés, modèle construit sur trois termes : « actant » objectivé dans un « sujet », coordonné à une « action » objectivée dans un « verbe », et les deux déterminées en relation de type subordonné par une appréciation « circonstancielle ». Le même modèle, avec la possibilité de la répétition de son noyau de construction, se détache aussi des textes de chant lyrique. Ce fait permet une première conclusion : le modèle de logique grammaticale fonctionne comme impératif de la transgression fonctionnelle des deux catégories.

https://biblioteca-digitala.ro

En considérant les termes de l'analyse comme signes d'un système sémiotique on définit le contenu précis des signes « jeu, danse » et, respectivement « amour », et en même temps les limites apparentes du libre transfert fonctionnel des textes discutés.

Les conclusions détachées de la considération des systèmes des signes sont :

— ce qui coïncide du point de vue sémantique est le prolongement possible des vers scandés en chant lyrique ou l'utilisation du motif de celui-ci par les vers scandés, en vertu de l'axe signe—signifiant—signifié commun.

— ce qui se situe sur un axe du même type mais propre seulement au texte des vers scandés, est essentiel pour la délimitation des deux catégories de texte, en particularisant dans son contenu le texte des vers scandés.

https://biblioteca-digitala.ro

# CONTRIBUȚII LA ISTORIA FOLCLORISTICII ROMÂNEȘTI:

## CAIETUL DE CÎNTECE POPULARE AL LUI MANUIL ISOPESCU DIN ANUL 1843

ADRIAN FOCHI

Cu toate remarcabilele succese înregistrate, în vremea din urmă, de către istoria folcloristicii românești, trebuie să recunoaștem că sîntem încă destul de departe de cunoașterea adecvată a unor anumite perioade întregi din evoluția ei sau asupra unor personalități singulare. Cauzele acestei situații sînt multiple și nu insistăm asupra lor, deoarece articolul de față își propune scopuri mai modeste și mai simple. Ceea ce trebuie să constatăm însă, cu destulă părere de rău, este faptul că în mare măsură ne lipsesc informațiile referitoare la prima jumătate a secolului trecut, de fapt referitoare la cele trei decenii care precedă revoluția de la 1848 și, în ceea ce privește folcloristica, perioada ce precedă culegerea istorică a lui Vasile Alecsandri.

Pentru a crea ambianța corespunzătoare, întocmim aici o listă a evenimentelor mai însemnate cît privește „descoperirea folclorului" în așa fel încît să ne fie permis apoi să tragem cîteva concluzii. Astfel, iată cum s-a dezvoltat interesul pentru folclor în epocă, după aceste atestări documentare.

**1815**: dascălul bănățean *Ioan Tincovici* publică la Buda o broșură de 56 de pagini cu așa-zise „Cîntări dumnezeiești la praznicele mîntuitorului nostru", printre care se află și două colinde autentic folclorice [1].

**1817**: doctorul *Vasile Pop* își publică disertația de abilitare medicală cu o temă de foclor românesc din Transilvania, cuprinzînd un studiu al practicilor funerare de pe poziții iluministe. Parte din materialul de credințe și obiceiuri i-o datorează lui Petru Maior [2].

**1821**: teologul *Bizanțiu P. Densușianu*, pe cînd se afla la studii în Blaj, a întocmit un caiet în care a notat o sumă de cîntece populare transilvănene, precum și diverse rețete de medicină empirică. Parte din material a fost publicat de M. Gaster, Gr. T. Popp și Dan Simonescu. Recent s-au publicat și materialele așa-zicînd medicale [3].

Din același an, datează și o culegere maramureșeană, semnalată de Ioan Bîrlea și Nicolae Iorga. Caietul cuprinde „versur alese la prohode și

[1] Informații despre om și operă în „Luminatoriul", Timișoara, 10 (1889), nr. 62, p. 5.

[2] Liviu Marian, *Petru Maior folclorist*, în „Ion Creangă", 6 (1913), p. 65 — 68; Ion Mușlea, *Viața și opera doctorului Vasile Popp (1789—1842)*, în „Anuarul Institutului de istorie națională", 1930, republicat în vol. *Cercetări etnografice și de folclor*, București, Ed. Minerva, 1971, I, p. 19—64.

[3] Cornelia Călin, *Contribuții la istoria folcloristicii românești: Un manuscris vechi aparținînd lui Bizanțiu P. Densușianu*, în „Revista de etnografie și folclor", 18 (1973), p. 409—424.



https://biblioteca-digitala.ro

la mese de veselii și multe feluri de trebi", scriitor și ostenitor fiind *Botezat Lupul* din Cornești, locuitor în orașul Cosoului. Se știe, de asemenea, că și acest caiet cuprindea rețete de medicină empirică și magică. Manuscrisul s-a pierdut și „încercările de a examina de aproape versurile populare au rămas zadarnice" [4].

**1827** : *Eftimie Murgu*, în polemica sa cu învățatul sîrb Sava Tököly, se ocupă și de „cîntecele naționale comune" ale românilor, care exprimă specificul gustului național, prelucrează cîteva texte [5], transcriindu-le în lucrarea sa *Widerlegung der Abhandlung welche unter dem Titel vorkömmt: Erweis, dass die Wallachen nicht römischer Abkunft sind* ... Lucrarea s-a publicat abia în 1830, dar, după mărturia unor cercetători avizați, preocuparea lui Murgu cu această problemă începe încă din 1827 [6].

Din același an, se cunoaște inițiativa lui *I. Rosetti*, redactorul revistei „Fama Lipschii", de a publica în foaia respectivă o culegere de cîntece populare. Publicarea nu s-a făcut însă. S-a afirmat că în acest caz s-ar vorbi despre o influență directă a ideilor din cercurile științifice germane ale epocii [7].

Tot din același an datează și cartea lui *Ioan Thomici* : *Scurte învățături pentru creșterea și buna purtare a tinerimii romană, precum și niște aleasă cîntări besericești și unele cuvioase și desfătătoare lumești*, Buda, 1827, X+124 pagini. Cuprinde colinde, cîntece de stea, un viclei și diverse orații de sărbători. Autorul cărții a fost protopresviterul Caransebeșului, asesor la consistoriul din Vîrșeț și directorul districtual al școlilor [8].

**1831** : *Timotei Cipariu*, la începuturile activității sale, notează și el o seamă de materiale folclorice, rămase pînă nu de mult în manuscris. El notează astfel 10 texte de povești și snoave, 7 ghicitori și 172 de proverbe și locuțiuni. Va reveni la aceste preocupări între 1849—1853, cînd a notat un număr de 84 de cîntece lirice, din care se cunosc astăzi numai 54. Lui i se datorează, după opinia unor cercetători, culegerea realizată mai tîrziu, în 1838, de Nicolae Pauleti [9].

Din același an, datează culegerea preparandului *Dimitrie Ardelean*, care notează o sumă de texte folclorice, laolaltă cu diverse contrafaceri și alte materiale ocazionale, într-un manuscris pe care l-a semnalat Gh. Alexici și pe care l-a descris și analizat Romulus Todoran. Profesorul clujean determină proveniența bănățeană a textelor și reproduce 13 cîntece dintre ele. Materialul e important deoarece cuprinde și textele a două balade populare : *Toma Alimoș* și *Brumărelul* [10].

---

[4] Ovidiu Birlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Ed. enciclopedică română, 1974, p. 50—51.

[5] G. Bogdan-Duică, *Eftimie Murgu*, București, Cartea românească, 1937, p. 49—51.

[6] I. D. Suciu, *Nicolae Tincu Velia (1816—1867). Viața și opera lui*, București, Imprimeria națională, 1945, p. 124.

[7] Adrian Fochi, *Poetul [Alecsandri] și unitatea de simțire a tuturor românilor*, în „Luceafărul", 14 (1971), nr. 28 (480).

[8] Citată după *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, București, E.P.L.A., 1968, vol. I, p. 181.

[9] Ion Mușlea, *Timotei Cipariu și literatura populară*, în vol. *Cercetări etnografice și de folclor*, București, Ed. Minerva, 1971, I, p. 65—105.

[10] Romulus Todoran, *Poezii populare într-un manuscris ardelean din 1831*, în „Anuarul Arhivei de folclor", 7 (1945), p. 131—139.

https://biblioteca-digitala.ro

**1830—1840** : marele vornic *Iordache Golescu*, remarcabil om politic și de cultură, a întocmit, în perioada arătată, două importante lucrări cuprinzînd și folclor. Prima este acel manuscris intitulat: *Pilde, povățuiri i cuvinte adevărate și povești*, cuprinzînd mai ales proverbe, pentru care a și fost preluată parțial de Iuliu Zanne în monumentala sa operă *Proverbele românilor*. Cea de-a doua lucrare a învățatului vornic este *Condica limbii românești*, în care se cuprind explicații lexicale la unii termeni etnografici și folclorici. Golescu oferă ample descrieri de fenomene de cultură orală, unele în primă atestare documentară, așa încît mențiunile sale au o valoare informativă deosebită [11].

**1833** : *Alexandru Hasdeu*, bunicul lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, publică în revista rusească „Teleskop" un articol despre poezia populară românească, însoțindu-l de 6 cîntece [12], după ce și tatăl său, *Tadeu Hasdeu*, culesese, la rîndul său, unele legende populare [13].

**1835—1840** : *Ion Codru-Drăguşanu* culege un cîntec oltenesc la Călărașii Vechi și continuă apoi a aduna diverse obiceiuri și credințe, material pe care îl va utiliza în opera sa *Peregrinul transilvan*, ce va apărea cu mult mai tîrziu însă [14].

**1838** : se realizează prima culegere de folclor, cu scopuri proprii folcloristicii. Ea aparține lui *Nicolae Pauleti*, care a întocmit-o în vremea cînd era student la Blaj, se pare la îndemnul lui Timotei Cipariu. A fost publicată parțial în 1927 de Al. Lupeanu-Melin [15]. A fost studiată însă abia în vremea noastră de către regretatul Ion Mușlea. Cuprinde 319 [321] de texte lirice (cîntece și strigături) culese toate din aceeași localitate (Roșia de Secaș), ceea ce face ca lucrarea să fie și prima culegere tematică, și prima culegere monografică din istoria folcloristicii noastre. Reprezintă cea mai însemnată realizare de acest fel de dinainte de Alecsandri și importanța ei nu poate fi subliniată îndeajuns [16].

**1838—1839** : *George Barițiu* intervine în discuția despre importanța culegerilor de folclor, arătînd că ceea ce s-ar culege „din gura secerătorilor, torcătoarelor și a maicelor ce-și leagănă pruncii" ar constitui „tomuri întregi". Și regretă că nu s-a aflat încă omul care să adune aceste produse și mai ales strigăturile, a căror funcție e de a înlesni dansul. În 29 ianuarie, anul următor, afirmă că „dorul inimii noastre, mai de multe ori descoperit, este că doar pe încetul se vor scula bărbați cari nu-și vor pregeta a culege odată cîntecele osianilor și a barzilor românești, originale, neschimbate, neatinse, cum se află în gura poporului, în munți, în văi, la șesuri și oriunde. Să vedem care nație ne va întrece cu acestea. Cine nu știe că în cîntecele,

---

[11] Cornelia Călin, *„Condica limbii rumânești..." și contribuția lui Iordache Golescu la cunoașterea culturii noastre populare*, în „Revista de etnografie și folclor", 21 (1976), p. 89-107.

[12] E. Dvoicenco, *Alexandru Hașdeu și literatura română populară*, în „Revista istorică", 22 (1936), nr 1—3, p. 23—37.

[13] Cicerone Poghirc, *B. P. Hasdeu, lingvist și filolog*, București, Ed. științifică, 1968, p. 53—54.

[14] Dumitru Pop, *Ion Codru Drăguşanu și cultura populară*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1959—1961", Cluj, 1963, p. 283—291.

[15] *De pe Secaș. Cîntece și strigături românești de cari cîntă fetele și feciorii și strigă la joc culese de Nicolae Pauleti din Roșia în anul 1838. Dată la tipar de Al. Lupeanu-Melin*, Blaj, Tip. Seminarului, 1927.

[16] *Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838*. Ediție critică, cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, București, Ed. Acad. 1962, 142 p.

https://biblioteca-digitala.ro

în povestirile, în jocurile obiceiurile, ceremoniile unei nații se află mai cu deosebire trăs[ăt]urile adevăratului caracter?" [17].

**1839**: preotul *Bucur Șerb*, din Poplaca, întocmește o culegere de proverbe și zicători ce se păstrează în manuscris la Arhivele Statului din Budapesta, sub forma a două liste, una cu 145, iar cea de-a doua cu 151 de texte. Unele materiale au traducerea în limba latină, iar altele sînt scrise cu alfabetul latin, ceea ce denotă că e vorba de un cărturar de seamă, poate trecut prin școlile Blajului. Se afirmă că această culegere a fost întocmită cu scopuri folclorice manifeste. Materialul a fost publicat abia în vremea din urmă [18].

**1840**: *Costache Negruzzi* publică primul studiu serios de folclor din cultura noastră, important prin larga sa deschidere față de concepțiile moderne ale epocii. El vorbește despre caracterul oral al creației folclorice, despre lăutari și lăutărie, discută despre funcțiile ceremoniale ale folclorului, colindul și nunta; se oprește asupra problemei istoricității, arătîndu-se preocupat de folclorul haiducesc și în acest context dă un fragment de baladă; discută apoi despre cîntecele lirice și încearcă să facă o caracterizare a melodiilor populare. Oferă și cîteva păreri despre portul femeiesc. Ideea principală a materialului este determinismul geografic [19].

Din același an datează și o culegere de proverbe, alcătuită de un anonim în Oltenia și publicată de G. Bariț la Brașov [20]. Cuprinde 65 de piese. Autorul semnalării acestor materiale înclină să atribuie această culegere lui Ion Maiorescu, pe atunci profesor și inspector al școlii centrale din Craiova, dar lucrul nu e sigur.

Tot din același an datează și studiul lui *Alecu Russo*, intitulat *Studii naționale*, publicat abia în „Foaia societății pentru literatura și cultura română în Bucovina", 4(1868), nr. 6—7, în care discută despre poezia noastră haiducească în paralelă cu cea a clefților greci. Se analizează cîntecul lui Bujor, și altele; se discută despre lăutari și despre autorii cîntecelor populare [21].

**1844**: *Cezar Bolliac* își publică studiul său intitulat *Poezia populară* [22]. În acest material, care dovedește familiarizarea autorului atît cu problemele folclorului cît și cu cele ale culturii românești din epocă, Bolliac afirmă că cel care dorește să-și facă o idee justă despre caracterul unei națiuni trebuie să apeleze la folclorul aceleia („trebuie să se coboare în fundul norodului, în matca nației, să vază traiul săteanului"), să nu frecventeze saloanele aristocraților, unde toate „sentimentele sînt îngînate

---

[17] George Bariț, *Scrieri social-politice*. Studiu și antologie de Victor Cheresteșiu, Camil Mureșan, George Em. Marica, București, Ed. politică, 1962, p. 51—52. Din „Foaie pentru minte...", 2 (1839), nr. 5, p. 39.

[18] L. Demény și I. Vlăduțiu, *Contribuții documentare la începuturile culegerilor creației populare orale românești în Transilvania*, în „Revista de etnografie și folclor", 10 (1965), p. 627—640.

[19] *Scene pitorești din obiceiurile Moldaviei*: *Cîntece populare a Moldaviei*, în „Dacia literară", 1 (1840), p. 121—134. Am folosit republicarea lui Octav Păun, *Elogiu folclorului românesc*, București, E.P.L.A., 1969, p. 12—17.

[20] Vezi, pentru toată problema, Vasile Netea, *Primele colecții de proverbe românești publicate*, în vol. *Studii de folclor și literatură*, București, E.P.L.A., 1967, p. 401—437.

[21] Alexandru Russo, *Scrieri*, ed. P. V. Haneș, București, Ed. Academiei Române, 1908, p. 175—180.

[22] „Vestitorul românesc", 8 (1844), nr. 8, p. 29—32.

https://biblioteca-digitala.ro

și unde spulberează ideile vagabonde și bastarde ce ajung cosmopolite pe aripile luxului". El cere ca cercetătorul să se adreseze poeziei populare, ale cărei melodii, ritm, expresii și idei nu sînt „profanate de îngălarea imitației streinismurilor și de afectațiile inimilor obosite și roase".

În același an, *Vasile Alecsandri* adresează publicului un apel, cerînd binevoitorilor să culeagă cîntece populare, pe care să i le trimită, spre a-și întregi colecția [23]. Nu se cunosc reacțiile publicului la acest apel, ceea ce reprezintă, desigur, o pagubă pentru folcloristica noastră.

Tot atunci, *Andrei Mureșanu* își publică articolul *Cîteva reflexii asupra poeziei noastre*, în care atinge și problema creației populare, pe care o pune în paralel cu creația zisă cultă [24].

**1845:** același *Cezar Bolliac* începe publicarea, care continuă și în anul următor, a unor însemnări de călătorie, fiind atent la numeroase fapte de folclor. Astfel, la Caracal, descoperă în repertoriul lăutarilor cîntecul lui Radu Calomfirescu; la Cîmpulung-Muscel descoperă cu uimire și încîntare moralizantă practica „strigării peste sat", pe care o descrie cu destulă acuratețe: „băieții de orășani se urcă pe coasta dealului noaptea și și de acolo strigă pe cît le lua gura toate imoralitățile orășanilor, toate intrigile scandaloase, care cu cine are a face și tot ce nu se poate zice de față sau care ar putea rușina pe cel ce le face. O astfel de cenzură și-au închipuit vechii moraliști ai Cîmpulungului, și aceasta tot se mai ține încă, cu toate goanele poliției moderne" [25].

Lucrurile se desfășoară de așa manieră încît, în același an, spătarul C. din Moldova oferă un premiu pentru culegerea a două cîntece populare, ce s-ar publica în periodicele vremii. Condiția pe care o pune respectivul mecenat este ca cele două piese „să fie scoase de-a dreptul din viața poporului român", ceea ce ne poate duce cu gîndul la anume principii de autenticitate folclorică și folcloristică [26].

Tot în acest an, *Nicolae Bălcescu*, enumărînd izvoarele istoriei naționale, înglobează printre ele și folclorul, chiar la începutul enumerării sale, idee ce a avut o foarte bogată posteritate [27]. El arată că „poeziile populare sînt un mare izvor istoric. Într-însele aflăm nu numai fapte generale, dar ele intră și în viața privată, ne zugrăvesc obiceiurile și ne arată ideile și simțămintele veacului". „Tradițiile sau poveștile populare sînt un izvor care slujește la aceeași țintă ca și poeziile". Și termină cu un fierbinte apel la culegere: „O adunare, dar, a poeziilor și a poveștilor ce se află în gura poporului român este de trebuință. Noi cerem pentru aceasta ajutorul tuturor celor ce lăcuind pe la țară pot mai cu lesnire a le culege și a ni le împărtăși". În anii următori, 1847, îi cere lui Alecsandri să-i trimită un cîntec popular vechi, obligîndu-se ca și el să-i culeagă cîntece din Muntenia, cu care să-și completeze colecția [28]. Zbuciumul vieții sale scurte nu i-a

---

[23] „Propășirea", 1 (1844), p. 128, și „Gazeta Transilvaniei", 7 (1844), p. 159.

[24] „Foaie pentru minte...", 7 (1844), p. 200—205.

[25] Teodor Vîrgolici, *Folclorul și literatura română în perioada romantică*, în vol. *Comentarii literare*, București, Ed. Eminescu, 1971, p. 52. Lucrarea de bază, Ovidiu Papadima, *Cezar Bolliac*, București, Ed. Acad., 1966, p. 132—133.

[26] „Gazeta Transilvaniei", 8 (1845), p. 41.

[27] „Magazin istoric pentru Dacia", 1 (1845).

[28] N. Bălcescu, *Opere. IV. Corespondență*, București, Ed. Acad., 1964, p. 83: Scrisoare către Vasile Alecsandri, din 1 octombrie 1847.

https://biblioteca-digitala.ro

îngăduit să-şi ţină făgăduiala, dar printre hîrtiile sale se află şi unele notaţii de cîntece populare [29].

**1846**: *Alecu Russo* este surghiunit la mănăstirea Soveja, unde îşi petrece timpul în mod folositor, ascultînd şi adunînd cîntece populare [30]. În acelaşi an, el cerea ca pe scena naţională să se joace piese originale, bazate pe obiceiurile noastre şi pe „năravurile ştiute în limba noastră, decît traduceri de obiceiuri streine, de multe ori tălmăcite într-o limbă zisă românească care n-o înţelege nici publicul, nici actorul, nici tălmaciul, obiceiuri şi năravuri care n-au nici o asemănare cu a noastre şi prin urmare nici pot aduce vreun folos scopului unui teatru, adecă îmbunătăţirea năravului şi educaţia obştească" [31]. Tot ce a mai scris Alecu Russo asupra acestui subiect este de o importanţă capitală pentru dezvoltarea culturii româneşti în epocă şi pentru folcloristica românească în special, dar toate au fost redactate după apariţia culegerii lui Alecsandri şi capătă deci o altă accepţie. Este însă neîndoios că experienţele ştiinţifice ale lui Alecu Russo au însemnat enorm în orientarea spre folclor a lui Vasile Alecsandri.

Tot în acest an se publica la Cluj, într-o revistă şcolărească manuscrisă, o destul de amplă culegere de proverbe, însumînd 319 texte. Materialul a rămas neobservat de cercetători şi abia în vremea din urmă a fost pus în valoare, prin publicarea sa [32].

**1848—1849**: *Nicolae Tincu Velia*, fost profesor de teologie la Vîrşeţ şi apoi protopop în Secaş — Caraş, culege la îndemnurile lui A. M. Marienescu o serie de balade populare româneşti din Banat, pe care i le trimite spre publicare. Colecţia nu s-a păstrat, dar, întrucît Marienescu a publicat 21 de variante, culegerea lui Tincu Velia pare a fi cea mai mare culegere de cîntece epice tradiţionale realizată pînă la Alecsandri. Pentru datarea activităţii folclorice a lui Tincu Velia să se vadă monografia ce i-a fost închinată de I. D. Suciu [33]. Pentru textele publicate, a se vedea studiul lui O. Bîrlea [34].

Acestea sînt cele mai importante menţiuni referitoare la începuturile activităţii folclorice în ţara noastră şi, după cum se vede, nu sînt puţine. Le-am aşezat în ordine cronologică, deoarece numai astfel ele îşi cîştigă adevăratul relief. Am lăsat la o parte unele ştiri de mai mică însemnătate, pe care le transcriem numai în note [35]. Majoritatea acestora provine de după 1840 şi ilustrează curentul „Daciei literare". Dar n-am inclus în lista aceasta nici pe Anton Pann, a cărui activitate acoperă întreaga epocă de care ne ocupăm, deoarece el are în cadrul epocii o situaţie specială. El nu este folclorist, precum nu este nici poet ca ceilalţi poeţi ai epocii; lucrarea lui nu este dictată de vreun principiu cultural sau artistic. El alcătuieşte cărţuliile

---

[29] Teodor Vîrgolici, *op. cit.*, p. 65—66.

[30] Alexandru Russo, *op. cit.*, p. 270—301, art. „Sauvégea".

[31] *Ibidem*, p. 4, art. *Critica criticii*, publicat în „Albina românească", 1846, p. 49—52.

[32] Vasile Netea, *op. cit.*, p. 401—437.

[33] I. D. Suciu, *op. cit.*, p. 124, 133.

[34] Ovidiu Bîrlea, *Atanasie Marienescu folclorist*, în „Analele Universităţii din Timişoara. Secţia ştiinţe filologice", 1 (1963), p. 128.

[35] E vorba de publicarea unor piese folclorice răzleţe, cum ar fi: T. Codrescu, *Pepelea se tocmeşte argat la un român numit Vasile Răuţ*, în „Albina românească", 12 (1841), p. 365—367, 369—371, 373—374; C. Negruzzi, *Păcală şi Tîndală sau morală moldovenească*, în „Albina românească", 13 (1842), p. 57—60; M. Cuciurean, *Piatra corbului* (Legendă), în „Propăşirea", 1 (1844), p. 101—103; C. Negruzzi, *Toderică*, în „Propăşirea", 1 (1844), p. 75—78, 94—96, ca şi altele de acelaşi gen.

https://biblioteca-digitala.ro

sale ca „să-i treacă de urît" și ca „să trăiască", fiindcă s-a obișnuit „a nu ședea fără lucru" și pentru că așa i se pare că-și petrece „vremea foarte dulce" [36]. Să revenim acum însă la lista noastră.

Constatăm întîi că persoanele angajate în această activitate provin din absolut toate provinciile istorice românești [37]: Banat, Transilvania, Oltenia, Muntenia și Moldova. Transilvania și Banatul făceau pe atunci parte din Imperiul habsburgic; Țara Românească era și ea despărțită de Moldova. Pretutindeni, însă, se manifestă — în mod egal — aceleași tendințe și se materializează aceleași idei. Într-al doilea rînd, constatăm că o mare parte a efortului de acest gen nu a cunoscut lumina tiparului, ci a rămas în manuscris pînă către epoca noastră, fără deci a fi exercitat o influență oarecare în epocă. Pînă și cea mai mare culegere de folclor din epocă, cea a lui Nicolae Pauleti, nu a fost publicată integral decît la 124 de ani distanță de la alcătuirea ei. Mai observăm că ostenitorii sînt de diverse categorii sociale, ținînd de generații deosebite; au o formație spirituală foarte diversă, cu preocupări foarte variate și cu o poziție inegală față cu fenomenul cultural românesc din acea vreme. Acești oameni, în cea mai mare parte, nu s-au cunoscut personal între ei, nu s-au sfătuit între dînșii cu privire la munca lor, nu și-au conjugat — în mod conștient și voluntar — eforturile, ci au lucrat izolat, în afara unor grupări constituite de idei și acțiune. Apare deci cu atît mai interesant faptul că, deși aceasta e situația, totuși acești oameni îndeplinesc o muncă asemănătoare, dacă nu chiar identică, contribuind astfel la o operă comună. Acesta ni se pare elementul cel mai de seamă al întregii probleme. Toți lucrează în vederea aceluiași scop, cu mijloace asemănătoare, rezultate din condițiile specifice ale societății românești în întregimea sa, la acest mijloc al secolului al XIX-lea. Acesta este secolul numit al naționalităților și, în contextul apariției conștiinței naționale în toată Europa, sub influența unor factori socio-economici specifici intelectualii români de pretutindeni fac și ei pasul de la conștiința unității de neam și limbă la conștiința națională și militează, pe toate căile și cu toate mijloacele, pentru unitatea națională, care se va realiza în etapele bine cunoscute. În acest context apare simptomatică afirmația lui I. Eliade Rădulescu, după care „limbă și naționalitate e unul și același lucru" [38]. Lupta cărturarilor se dă deci pe terenul cultivării limbii, deoarece o cultură trebuie să se realizeze într-o anume limbă. La noi problema limbii se punea ascuțit și dureros: limba transilvănenilor și bănățenilor era pîndită de infiltrația germanismelor, cea din Moldova și din Țara Românească de primejdia franțuzismelor, așa încît pentru toată lumea scriitoricească se punea problema cum să scrie și ce limbă să cultive pentru a se exprima în direcția naționalității. Unii, ca Eliade, propun

[36] Din prefața la *Fabule și istorioare*, auzite și versificate de Anton Pann, București, 1841. Citățm după Octav Păun, *op. cit.*, p. 18.

[37] Numai Dobrogea nu este reprezentată, dar ea făcea parte pe atunci din Imperiul otoman și aceasta explică lipsa. Cît privește folclorul dobrogean propriu-zis, el este însă întru totul unitar cu ceea ce aflăm în restul țării, dovedindu-se astfel că, peste vremelnicele împărțiri ale poporului nostru la mai multe state, cultura populară s-a dezvoltat unitar pe întreg teritoriul locuit de români. O atestă prima culegere de folclor dobrogean alcătuită de T. T. Burada, de unde se vede că materialul cules nu este altceva decît varianta locală la folclorul general românesc. Această situație nu trebuie pusă în legătură numai cu transhumanța mocanilor, ci se explică prin împrejurarea că populația Dobrogei acționa ca parte integrantă a națiunii și se dezvolta între aceleași coordonate sociale, culturale, artistice.

[38] „Curierul românesc", 20 (1848), p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro

cultivarea limbii vechilor cărți bisericești [39]. Mai tîrziu, el revine, susținînd că această limbă trebuie îmbogățită, deoarece așa cum se găsește în stadiul de atunci ea este prea săracă spre a putea exprima noțiunile abstracte ale veacului. Ea trebuie deci dezvoltată în direcția pe care o arată cultura majoră a timpului [40]. Neîncrederea unei mari părți a cărturarilor vremii în capacitatea limbii române de a deveni purtătoarea unei culturi noi este atît de mare în unele momente încît în însăși Obștească Adunare a Moldovei s-a susținut ca limba de predare în școlile secundare să fie limba franceză și numai la insistentele stăruințe ale unor oameni luminați ca Gh. Asachi, Alecu Sturza și Alecu Aslan a învins partida pentru limba națională [41]. Costache Negruzzi arată că limba veche bisericească e istoricește depășită și complet săracă în abstracțiuni [42]. Alții susțin însă că limba noastră e tot atît de „abilă" pentru predarea științelor și respectiv pentru a deveni purtătoarea unei culturi, ca și alte limbi [43]. Din mai multe direcții se aud glasuri care deplîng faptul că limba scriitorilor s-a îndepărtat de cea a poporului [44]. Transilvănenii sînt învinuiți că sînt pe cale de a crea o „limbă aristocratică", depărtîndu-se în mod periculos de limba vie a poporului [45]. Ba, un C. Viișoreanu propunea o adevărată diglosie : o limbă literară (a științei), energic purificată de toate elementele străine, și o altă limbă populară, foarte puțin schimbată [46]. Desigur, au fost însă și minți luminate și înțelepte care să afirme că ne trebuie „o limbă înțeleasă de toți, cu o ortografie mai simplă și mai firească, îmbogățindu-se prin neologisme care să se supună legilor limbii românești" [47]. Ceea ce este important e ca scriitorii să se unească în efortul de a făuri o limbă literară unitară și înțeleasă de popor [48]. O literatură e numai atunci activă, dacă e comună și se poate „lăți în poporul plebeu" [49]. Scriitorii nu „lucră pentru a fi înțeleși de doi-trei" [50]. În acest fel s-a înțeles funcția socială a literaturii și s-a determinat drumul către limba poporului. Dar și limba populară, ca și cea veche bisericească, „sufere de sărăcia de termeni, consecință a lipsei de idei. În cazul acesta — referindu-se la Eliade Rădulescu, D. Popovici arată că — se poate pune întrebarea dacă un scriitor este îndreptățit să nu vorbească « decît numai de lucrurile ce cunoaște norodul, să nu se exprime decît cum se exprimă norodul, și în loc de a înălța pe norod pînă la sine să se coboare el pînă la mulțime? Pentru ce el să-și strîmtoreze duhul și să nu-și boteze ideile sale, să nu-și îngrijească stilul? Pentru ce să piardă și pe norod să nu-l facă să cîștige? » Dar limba populară mai

---

[39] *Ibidem*, 5 (1833), p. 253.
[40] *Ibidem*, 10 (1839), p. 417—420.
[41] „Gazeta Transilvaniei", 6 (1843), p. 150.
[42] „Propășirea", 1 (1844), p. 4—5.
[43] „Gazeta Transilvaniei", 14 (1851), p. 216.
[44] „Vestitorul românesc", 8 (1844), p. 295—297 : I. Voinescu, contra înstrăinării limbii în ultimul timp.
[45] „Foaie pentru minte...", 17 (1854), p. 233—234 : G. Barițiu ; „Steaua Dunării", 2 (1856), p. 17—18 : A. Russo ; „Foaie pentru minte...", 21 (1858), p. 52—54, 61—63 : purificarea exagerată a limbii și împrumuturile prea mari din latină și franceză au creat o limbă despărțită de popor : G. Barițiu.
[46] „Foaie pentru minte...", 9 (1846), p. 316—319, 321—323.
[47] *Ibidem*, 7 (1844), p. 156—158.
[48] *Ibidem*, 18 (1855), p. 110—112 : C. Boerescu.
[49] *Ibidem*, 16 (1853), p. 271—272.
[50] „Zimbrul", 3 (1855), p. 627—628.

https://biblioteca-digitala.ro

are un alt inconvenient: ea este împărțită într-o mulțime de dialecte, care o lipsesc atît de unitate formală, cît și de cea materială" [51]. Dar ceea ce interesează în această ultimă dezbatere este faptul că limba poporului a fost descoperită și odată cu aceasta și creația populară. Este de reținut aici și poziția dr. Vasici, care salută ca pe un fapt salvator apariția revistei „România literară" și campania ei pentru revenirea la limba poporului. Autorul citează cu entuziasm ideile sănătoase ale lui Alecu Russo [52].

De aceea nu trebuie să ne mirăm de exclamații ca acestea: „Nu poți să stai nesimțitor în auzul armoniei limbii poporului" sau: „Iată poezie! Iată adevărata literatură, de care se pot mîndri românii. Fie forma versurilor uneori defectuoasă, ele îmi par mie poleite cu razele geniului. Privighetoarea nu e frumoasă, dar cîntecul ei este din rai" [53]. E iarăși de reținut un pasaj din D. Bolintineanu. La replica unei cucoane salonarde, care denigrează poezia populară, afirmînd că „put a crîșmă ... a trivialitate ... sau, cum am zice, a țărănie", Bolintineanu, prin gura eroului său, zice: „Ele [cîntecele populare] au ieșit din sufletul, din inima poporului; și negreșit că poporul nostru n-au putut să cînte școala lui V. Hugo, Lamartine, Béranger și alții, după care poeții noștri se screm a cînta. Cu toate aceste, el, în simplicitatea lui, făr-a se consulta cu literaturi străine, făr-a ști citi sau scrie, a cîntat așa cum n-a mai cîntat alt popor" [54]. Descoperirea folclorului este un act de entuziasm național. De aceea, paralel cu primele culegeri, apar și primele prelucrări de folclor, în sensul de utilizare în propria creație de motive folclorice, precum și de modalități artistice specifice folclorului. Așa face, de pildă, C. Aristia, în cîntecele sale despre cuc, despre turturea, în ararea sa pentru Anul nou 1845 [55]; N. Istrati pe motivul „amărîtă turturea" [56]; Costache Negruzzi pe motivul liric „doina știu și doină zic" [57] sau în poezia *Strigoiul*, baladă exploatînd fantasticul folcloric [58]; I. Eliade Rădulescu cu celebra sa poemă *Zburătorul* [59]; D. Bolintineanu cu *Mihnea și baba*, unde e iarăși vorba de fantastic de natură și provenință folclorică [60]. Desigur, în direcția aceasta va merge cu mai mult succes Vasile Alecsandri, cu textele *Baba Cloanța* (1844), *Crai nou* (1844), *Făt-Logofăt* (1844), *Sora și hoțul* (1844), *Strigoiul* (1849), *Zburătorul* (1850). Astfel, pot fi citate numeroase asemenea prelucrări, care creează — înainte de teoretizarea ideii despre utilizarea folclorului ca bază pentru alcătuirea unei literaturi naționale — un adevărat curent, care a însoțit permanent dezvoltarea literaturii române moderne, pînă chiar în zilele noastre. Curentul acesta, a cărui apariție este absolut spontană, anticipează teoria.

Toate acestea ne îndeamnă să credem că descoperirea folclorului în România este o problemă internă, nu de mimetism sau imitație culturală;

---

[51] D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, București, Cartea românească, 1935, p. 264—265.

[52] „Telegraful român", 3 (1855), p. 118—119, 123.

[53] Alexandru Russo, *op. cit.*, p. 188, 194: art. *Poesia poporală*.

[54] D. Bolintineanu, *Manoil. Roman național*, Iași, Tip. romano-franceză, 1855, p. 95.

[55] „Învățătorul satului", 2 (1844—1845), p. 21, 26, 27.

[56] „Foaie pentru minte...", 5 (1842), p. 232.

[57] *Ibidem*, 5 (1842), p. 100.

[58] „Bucovina", 2 (1849), p. 14—15.

[59] „Curierul românesc", 16 (1844), p. 33—34.

[60] „Curierul de ambe sexe", 5 (1844—1846), p. 194—198.

https://biblioteca-digitala.ro

culegerile de folclor din prima jumătate a secolului al XIX-lea nu sînt tributare toate unor influențe străine, așa cum s-a afirmat uneori. Credem că începutul acestei activități se datorează unei inițiative interne și nevoilor specifice ale societății românești a epocii; ea se explică prin împrejurările sociale, economice și culturale ale acestei societăți și nu, cum a afirmat vechea noastră folcloristică, drept un rezultat al influențelor venite din afară. E foarte adevărat că peste tot în epocă se făcea aceeași descoperire a folclorului și că ideile lui Herder circulau peste tot și mai ales la popoarele din sud-estul Europei, dar aceasta arată că societatea românească se dezvolta în mod sincronic cu celelalte societăți ale vremii. Oricît de puternice ar fi fost influențele externe, ele n-ar fi putut în nici un caz da naștere unei acțiuni atît de vaste și de adînci, dacă n-ar fi întîmpinat condiții favorabile interne. Or, în societatea românească a vremii, nu știm cîți cărturari au cunoscut ideile lui Herder [61], dar știm cu precizie că au existat asemenea condiții, nu numai favorizante, ci și determinante, cu puternice rădăcini în secolul anterior, al luminilor. Nu ne plasăm pe poziția negării totale a unei eventuale influențe romantice în această problemă, dar nu mai acceptăm ideea că numai acestor influențe li s-ar datora înflorirea rapidă și impunerea temeinică a unui curent cultural atît de important și de intens.

Reflexiile acestea ne-au fost sugerate de aflarea, în vremea din urmă, a unui document folcloric necunoscut pînă acum și deci neutilizat de istoricii folcloristicii noastre. Este vorba de un caiet de versuri întocmit de Manuil Isopescu, la 1843, elev în clasa a IV-a a liceului german din Cernăuți. Manuscrisul a fost în posesia prof. univ. Leca Morariu, care l-a semnalat în cîteva rînduri [62], dar nu l-a publicat. În felul acesta materialul nu a fost încă pus într-o discuție cuviincioasă. Redescoperit de noi în Biblioteca documentară Leca Morariu din cadrul Muzeului județean Suceava, în

[61] Numele lui — din cîte știm — apare pentru prima dată în țările românești citat de Al. Odobescu, deci abia după 1860. În Transilvania, Herder a fost cunoscut, din motive specifice, mai de vreme. Totuși cea mai veche mențiune pe care o cunoaștem este de pe la mijlocul secolului și îi aparține lui Al. Papiu-Ilarian: *Istoria românilor din Dacia superioară*, Viena, 1851, tom. I, p. 131—135, unde lucrurile nu se referă însă la problemele folclorului, ci — în general — la necesitatea ca toate popoarele să-și iubească neamul și limba. Vezi pentru aceasta *George Barit și contemporanii săi*, București, Ed. Minerva, 1976, vol. III, p. 70. Dar problema influenței lui Herder asupra culturii românești trebuie reluată într-un studiu independent, deoarece s-a făcut un adevărat abuz în această privință și diverși cercetători repetă, necritic, afirmații fără acoperire.

[62] L-a semnalat prima dată în 1936, asemănîndu-l pe Manuil Isopescu cu Nicolae Pauleti, ceea ce se dovedește o eroare. Vezi Leca Morariu, *Folclor aservit filologiei*? Siret, 1936, [extras din „Freamătul literar"]. A doua oară l-a făcut cunoscut în anul 1938, cînd la 15 iunie a ținut o comunicare asupra manuscrisului în cadrul ședinței de încheiere a anului de studii 1937—1938 a Institutului de istorie și limbă în sala rectoratului Universității. Comunicarea nu s-a păstrat și nici nu a fost publicată, dar cunoaștem o scurtă relatare asupra ei din gazeta locală „Glasul Bucovinei", 21 (1938), nr. 5 362, din 19 iunie 1938. Relatarea cuprinde numeroase erori, printre care cea mai semnificativă este aceea de a face din elevul bucovinean primul nostru folclorist. Eroarea nu-i putea aparține lui Leca Morariu, care știa de culegerea din 1838 a lui Nicolae Pauleti, ci trebuie atribuită gazetarului care a notat faptul ținerii comunicării. Se poate reține, totuși, o idee, pe care o împărtășim și noi, independent de notița aceasta, că activitatea de culegere a folclorului la români nu ne-a venit numaidecît din occident, ci s-a făcut din îndemn propriu, în urma recunoașterii valorii artistice a folclorului și a dezvoltării gustului pentru literatură și scris. O altă simplă notă a lui Leca Morariu se află în „Anuarul Universității" din Cernăuți pe anul de studii 1937—1938, p. 238, unde apare o altă greșeală, ce nu știm cui trebuie să-i fie atribuită. În acea notă, caietul de care vorbim este datat 1842. Faptul n-ar avea importanță în sine, dacă nu ne-am aduce aminte că Leca Morariu condamna cu vehemență nemaipomenită asemenea erori, fiind fericit ori de cîte ori le afla și le putea demasca.

https://biblioteca-digitala.ro

vara anului 1976, socotim că merită să fie cunoscut şi mai ales să fie integrat în rîndul documentelor similare din epocă, valorificîndu-i-se resturile culturale, în general şi cele folclorice, în special.

Este vorba de un caieţel improvizat, format din 40 de pagini, de dimensiunile unui sfert de coală de scris (circa 12/18 cm), scris pe ambele feţe cu cerneală destul de ştearsă şi cu o chirilică destul de ezitantă. Pe ultima pagină a caietului, se află însemnarea precum că materialul este al lui „Isopescul Manuil, şcoleriu din al patrălea lătinească, anul 1843". Coperta, alcătuită din două foi albe, adăugată de Leca Morariu, poartă însemnarea acestuia, după care unele cîntece (fără a se arăta care) ar fi autentice. În interior se află şi o foaie volantă cu transcrierea în alfabet latin a uneia din piesele aflate în culegere (piesa nr. 38, de la p. 34 — 35). Caietul are o lipsă (p. 25 — 26), posterioară întocmirii sale, deoarece taie numerotarea textelor, lipsind integral textele cu nr. 26 şi 27, iar din nr. 25 lipsind finalul şi din nr. 28, începutul. El cuprinde, după numerotarea lui Manuil Isopescu, 44 de texte, dar, din acestea lipsind cele două menţionate mai sus, ne aflăm în prezenţa a 42 de texte poetice, notate de elevul numit în anul 1843 sau în anii imediat anteriori. În ceea ce priveşte scrierea, ea se deteriorează cu fiecare pagină în plus, aşa încît se poate susţine că materialul a fost scris dintr-o dată, fie copiindu-se după un alt caiet similar (în care caz Manuil Isopescu ar fi numit un copist), fie copiindu-se după însemnări răzleţe anterioare (şi atunci el ar fi şi întocmitorul culegerii, în sensul de a fi selectat textele, impunîndu-şi gustul şi preferinţele, dar ar fi realizat şi transcrierea unor texte orale, ceea ce este altceva). Limba manuscrisului are caracteristicile graiului moldovenesc (av**è** pentru av**ea**, tă**i**et pentru tă**i**at, **gh**iciu pentru **b**iciu, dar şi inversul răs**p**itoare pentru răş**ch**itoare, să vi**e** şi să d**ei**e pentru să vi**nă** şi să d**ea**) şi o singură trăsătură mai particulară — fără a fi prin aceasta locală : a spala pentru a spăla [63]. Anume instabilităţi grafice sau chiar fonetismul moldovenesc notat mai sus nu se datorează, după opinia noastră, unei concepţii ferme privind autenticitatea folclorică a textelor, ci gradului redus de instrucţie a elevului nostru. Aceasta pare să arate că totuşi culegerea îi aparţine, în sensul că el transcrie direct în caiet formularea orală şi şovăie între notarea locală şi cea literară.

Despre Manuil Isopescu nu ştim absolut nimic; toate eforturile noastre de a afla ceva mai multe despre el nu au dat nici un rezultat. A existat o mare şi distinsă familie de intelectuali Isopescu în Bucovina celei de-a doua jumătăţi a secolului trecut, originară din Frătăuţii Noi de lîngă Rădăuţi, din care 3 persoane au fost reţinute în *Enciclopedia* lui Diaconovici, lucru ce s-a propagat apoi în celelalte lucrări similare. N-am putut însă afla dacă elevul din 1843 făcea parte din această familie sau nu;

---

[63] În *Atlasul lingvistic român* II, vol. I : corpul omenesc, Sibiu—Leipzig, Ed. O. Harrassowidz, 1940, fenomenul pare a fi un bucovinism tipic, aparînd în numai două localităţi din această parte a ţării (nr. 365 : Ciocăneşti — Vatra Dornei şi nr. 386 : Marginea — Rădăuţi, termenul baiet); tot în această zonă l-a notat şi G. Weigand în cercetările sale dialectale, transcriind termenii fanina pentru fănină, sacară pentru săcară, masă pentru măsa (= măsea), calcăi pentru călcîi, barbat pentru bărbat, batrîn pentru bătrîn, dar Tache Papahagi, *Graiul şi folclorul Maramureşului*, Bucureşti, Ed. Cultura naţională, 1925, p. LVI, l-a aflat, e drept rar, dar l-a aflat totuşi şi în Maramureş, în localitatea Dragomireşti, notînd termenii batrîn, sabor, salaş, sarbatoare. Pentru această problemă, vezi şi Sextil Puşcariu, *Limba română. I. Privire generală*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1976, p. 72, pargr. 39; p. 78, pargr. 46.

https://biblioteca-digitala.ro

nu am putut de asemenea afla nimic referitor la școlaritatea sa, pentru a ști cum să interpretăm acțiunea lui; nici despre cariera sa ulterioară nu mai știm nimic. E posibil ca Manuil Isopescu să se fi pierdut pe drum, ca atîția alți școlari ai vremii, iar caietul de care ne ocupăm să fie singura mărturie a trecerii sale prin școală și prin viață, dealtfel.

În ceea ce privește conținutul de cîntece al caietului, avem de făcut următoarele observații: din cele 42 de cîntece cîte apar în starea actuală a caietului, numai 20 au un caracter folcloric indubitabil. În continuare, transcriem tot acest material, chiar dacă numai fragmentar în unele cazuri. Unele din aceste cîntece par a fi creații proprii, pline de stîngăcie, ale unui adolescent care descoperă dragostea; altele din ele mărturisesc legătura cu „cîntecele de lume", colportate de asemenea de lăutarii vremii; dar, pe lîngă aceste cîntece de dragoste care constituie nucleul culegerii, în caiet se află și cîteva cîntece de cătănie (nr. 4, 5, 31), ca și altele de străinătate (nr. 3, 13, 14, 18, 21, 25, 34, 36). Toate aceste cîntece tratînd despre dorul celui depărtat sînt în consonanță cu psihologia adolescentului nostru. Mai neobișnuit e faptul că într-un asemenea caiet, cu o funcție bine stabilită, se află consemnate și două texte epice *Vîlcu și ciuma*, precum și *Bogatul și săracul*. Se mai găsesc și două fragmente de baladă, netranscrise de noi din cauza dificultăților grafice. Fragmentele pe care le-am descifrat sună astfel:

nr. 11: La casa cu trestioară,
Zace-un voinicel să moară.
Nu știu zace sau să face,
Văd că gura nu-i mai tace,
Cu fața la răsărit,
Cu trupșorul la pămînt
.....
Nu tace, ci tot oftează
Și ochii îi lăcrămează
.....
Că de amor pătimește.
Cine amorului crede
Nu mai calce iarbă verde.

nr. 25: El pe maică-sa n-au ascultat:
au legat calu neîntrebat,
au intrat în casă nechemat,
au băut pahar neînchinat
.....
Murè morte mult cu milă
Fără o țiră de lumină,
Murè morte cu năcaz
Fără de pănză pe obraz.
La părinți veste vinè,
Maica cu jele îl bocè
.....
Ah, dragu maici Gheorghieș,
Vez, cum te-am învățat
Și tu nu m-ai ascultat,
Și moarte ț-ai căpătat.

Tot în acest context se cuvine să mai notăm și existența unui cîntec istoric, povestind despre o incendiere a orașului Iași de către turci. Tema nu o cunoaștem de aiurea, de aceea o transcriem aici, cu toate că n-am putut descifra decît o parte a materialului:

nr. 15: Eșul nostru cel vestit
Au rămas negru pîrlit
Și de turci neocolit.
În jos la ulița mare.

https://biblioteca-digitala.ro

Esă paşa la primblare,
Umblă para în fuga mare.
Sus la curţile domneşti
Esă para pe fereşti
. . . . . .

Cîntecele de dragoste mărturisesc atingeri cu cîntecul de lume, în sensul că peste tot apare termenul neologic şi sigur de proveniență orăşenească în epocă de „amor" (nr. 11, 13, 16, 22, 24, 25, 42). Ca exemplu pentru modul cum tînărul a adaptat motivele lirice tradiţionale la situaţia sa psihologică concretă, poate fi oferit textul nr. 40, care începe astfel :

— Ţăni-mă, ţăni-mă bine,
Că mă ai numa pe mine;
Ei apă de cimbruşor,
Stropeşti-mă c-oi să mor.
Puţuntel să mă-ntăresc,
Pe Manuil să zăresc...

Aşa i se pare tînărului îndrăgostit că gîndeşte iubita lui, căreia dealtfel nu a îndrăznit încă să i se mărturisească şi care, deci, nu cunoaşte suferinţa lui.

Alt cîntec pe care de asemenea nu l-am transcris, neavînd nici o legătură cu folclorul, e cel ce poartă nr. 43 şi este de fapt un cîntec „patriotic" austriac, cu vorbe româneşti.

După această sumară descriere a conţinutului, avem dreptul să afirmăm următoarele :

a) caietul lui Manuil Isopescu nu cuprinde numai folclor, ci cîntece diverse, ceea ce arată că elevul nu poate fi considerat drept culegător de folclor. În nici un caz, el nu poate fi alăturat lui Nicolae Pauleti, cum a crezut Leca Morariu;

b) toate materialele ne fac să credem că elevul şi-a notat o parte din repertoriul comun de cîntece al oraşului Cernăuţi şi al mahalalelor sale, aşa cum făcuse în Transilvania, cu 12 ani mai înainte, Dimitrie Ardelean;

c) asemenea caiete constituiau o modă în cercurile şcolăreşti ale vremii, după cum arată şi un alt caiet, datînd de prin 1850, dar care nu conţine cîntece folclorice [64];

d) asemenea caiete oglindesc nivelul intelectual al respectivului alcătuitor, dacă nu chiar nivelul intelectual al generaţiei căreia el îi aparţine;

e) caietul lui Manuil Isopescu cuprinde însă un mare număr de piese autentic folclorice, de aceea interesează într-o foarte largă măsură pe cercetătorul de specialitate, deoarece arată ce piese populare intrau în repertoriul comun al oraşelor noastre în epocă;

f) pentru acestea, şi pentru altele încă, este necesar ca acest material să fie intercalat printre celelalte „culegeri" folclorice ale epocii şi, deoarece este vorba de o culegere realizată înainte de Alecsandri, caietul lui Isopescu are o valoare documentară cu atît mai ridicată.

Oferim în continuare transcrierea celor 20 de texte folclorice considerate de noi ca autentice. Menţionăm că am subliniat fragmentele de text ce reprezintă constante artistice depline, care prin gradul lor înalt de fixare în expresie şi de şlefuire tradiţională au ajuns formule lirice recurente.

[64] Traian Chelariu, *Culegerea de versuri a unui elev seminarial din Bucovina anului 1850*, în „Codrul Cosminului", 10 (1936—1939), p. 573—579. Caietul, care constituie tomul X al unei serii mai largi de acest gen, a aparţinut elevului Jaworowski şi conţine diverse cîntece româneşti, germane şi ucrainene, predominînd cele româneşti (9 din cele 22 de texte). Nu cuprinde nici un text folcloric.

https://biblioteca-digitala.ro

Nr. 2.

*De n-ar fi ochi și sprincene,*
*N-ar mai fi păcate grele;*
De n-ar fi față frumoasă,
N-ar mai fi trai rău în casă.
*Dragostile nu-s din miere,*
*Ci din ochi și din sprincene,*
*Și din buze supțirele,*
*Și din grumazi cu mărgele.*

Nr. 5.

*Creșteți flori și înfloriți,*
*Că mie nu-mi trebuiți.*
Că n-am frați să vă îngrădească,
Nici surori să vă plivească.
*Creșteți flori cît gardurile,*
*Să vă bată vînturile,*
Ca pe mine grele gînduri
Dinpreună cu suspinuri.
*Că eu mă duc lă cătane,*
*Tu rămîi a spala haine.*
*Da nu le-i spala în soponele,*
*Ci în ...în lăcrămele.*
Trimite-i sara pe stele,
Unde-oi fi eu la cortele.
Frunză verde chiparos,
S-a dus puiul cel frumos.
— Tu de duci și eu rămîn,
Cu cine m-oi mîngăie?
— Mîngăie-te-i, puică, bine,
Că mai sînt voinici ca mine.
— *Fie voinici cît iarba,*
*Dacă nu [eșt]i dumneta;*
Fie voinici, sau nu fie,
Dacă nu-ți samănă ție.

Nr. 6.

*Frunză verde, trii zmicele,*
*Nu te mai însura, vere,*
*Destul m-am însurat eu*
*Și trăesc în lume greu.*
Cînd eram neînsurat,
Aveam cal de încălecat
Și străiță de purtat;
Da de cînd m-am însurat,
Nici n-am cal de încălecat,
Nici străiță de purtat.
Am dat calu pe mălai
Și șaua pe măcinai,
Și ghiciu pe lapte dulce,
Pentru mîndra, gură dulce.

Nr. 7.

Bată-vă rău, copile,
Multe v-ați legat de mine.
*Pînă eu nu vă iubeam,*
*Unde mă culcam, dormeam;*
*Da de cînd eu vă iubesc,*
*Nopțea nu mă odihnesc.*
Cît-ăi noptița de mare,
Trupul mieu odihnă n-are,
Și nici cred că va avè
Pînă copile va vidè,
Și cini lor să potrivește
Tot de aceste pătimește.
Eu încă n-am pătimit
Așa un lucru poznit,
Că numai vreau să aținesc,
Ele îndată mă stîrnesc.

Nr. 11.

Frunză verde de sulcină,
Doauă flori într-o grădină
Și-amîndoauă într-o trupină,
La un loc împreunate,
Cu lanț de amor legate.
Una-i de amirosit
Și alta de zăbăvit.
*Frunză verde sălcioară,*
*La casa cu trestioară,*
*Zace un voinicel să moră.*
*Nu știu zace sau să face,*
*Văd că gura nu-i mai tace.*
Cu fața la răsărit,
Cu trupșorul la pămînt,
Cu naframa sînge...
Nu tace, ci tot oftează
Și ochii îi lăcrămiază.

Nr. 13.

Frunză verde de agut,
*Pus-am-sorioară, -n gînd,*
*Să plec, să te las plîngînd,*
*Din ochi negri lăcrămînd,*
*Din inima suspinînd,*
Din guriță așa cîntînd.
*Și cînt cu un glas supțire*
*Cîntare de despărțire:*
— Ah, amorule, tirane.
Și făr de milă, dușmane,
Cum te faci a nu cunoaște
Dragostea care mă paște.

Nr. 19.

Frunză verde, măr uscat,
Vai, săracul Țarigrad,
Mare foc l-au încungiurat,
Mare foc, mare potop,
Sus ...
La curțile Vălcului.
Vălcul [bea] și veselește
Și de moarte nu gîndește,
Iar mă-sa așa au grăit:
— Vălcule, dragul mamei,
Ie-ți caru și șasă boi
Și nu mai te întoarce înapoi.
Frunză verde, cap de pește,
Cu holera să întîlnește.
— Bună calea, Vălcule!

https://biblioteca-digitala.ro

— Mulţămim, horilule!
Un' te duci, horelule?
— Sus la malu Prutului,
La curţile Vălcului.
Iar Vălcul aşa au grăit:
— Na-ţi carul cu şasă boi,
Nu mai te întoarce înapoi;
Na-ţi calu şi armele,
Mai lungeşte-mi zilele!
Iar holerul s-au măniet
Şi pe Vălcul l-au tăiet.

Nr. 20.

Frunză verde de alunică,
Hai ţucă, ţucă, ţucă,
S-au dus bădiţa la luncă,
Să aducă liţă furcă.
Şi s-au dus şi la Copus
Au adus [le]liţă fus,
Şi s-au dus şi la Hotin
Să aducă liţă in.
Eu mă duc la mănăstire,
Fusu, furca după mine;
Eu mă închin pe la icoane,
Fusu, furca pin picioare.
Din cinzeci de răspitoare,
N-au avut nici de-o privitoare:
Cînd au fost la croit,
De o palmă au mai trebuit.

Nr. 29.

Frunză verde de harbuz,
Floricică ce de sus,
La starea care-am ajuns —
Vede Dumnezeu de sus —
De oftez, oftez pe ascuns
Şi n-am guriţă de spus.
Săngurică tănguesc,
N-am cui să mă jăluesc:
Părinţii mă pedepsesc,
Fraţii mă năpăstuesc,
Surorile mă lipsesc.
Vai, Doamne ce-oi să mă fac,
Mare-i lumea, eu nu încap:
Mîncare nu le măninc,
Băutură nu le beu,
De la mine nu-ş ce vor.
Nu ştu, zilele nu-m trec,
Noaptea fără somn petrec.
Somnul mieu nu este somn,
Dar nici odihnă de om.
Astă viaţa şi ăst trai
Nu da, Doamne, nici în rai.

Nr. 30.

Frunză verde, alunică,
Vezi frunza de păr cum pică,
Cum pică, cum să despică...
Ci nu-ţi pri[n]z o ibovnică,
Ori te temi, ori că ţi-i frică,
Ori ţ-ăi măhălaoa mică,
Ori ţ-ăi drag a te primbla
Pe la noi pen măhăla.
— Nu mă tem, nici nu mi-i frică,
Nici mi-i măhălaua mică,
Dar mi-i drag a ma primbla
Pe acolo pen măhăla.
. . . . . .
Să mă vadă puicuţa.
— Ieş, puicuţă, păn la mine,
Ca să dau măna cu tine.
— Ba, bădiţă, n-oi eşi,
Că duşmanii m-or zări
Şi drumu mi-or îngrădi
Numai de pari, de nuele.
Numai ...de vorbe grele.
D-ar da Dumnezeu să vie
Mare foc, mare urgie,
Duşmanii să ardă bine;
Să ardă şi mic şi mare,
Pentru a noastră depărtare.

Nr. 31.

*Eu mă duc, soră, în cătane,*
*Tu rămîi a spala haine:*
*Nu le spala cum să spală,*
*Ci le spală în lăcrămele,*
*Le usucă în dor şi jele,*
Le trimite pe rîndunele:
„Poartă-le, frate, cu jele,
Că au spalat mănule mele".
*Eu, frate, cînd le-am spalat,*
*Multe lăcrămi am vărsat*
De-aş umplè un vas uscat
*Şi aş face o fîntînă în sat:*
*Fântână cu trii izvoră,*
*Cine bè pe loc să moră;*
Fântână cu trii pîree,
Cine bè pe loc să piee.
*Eu sînt mâncat de străini,*
*Ca iarba de boi bătrini;*
Sînt mâncat de strălnele,
Ca iarba de petricele.

Nr. 32.

La crişmuţa cea din deal,
*Vinul rău şi oca mare,*
*Cri[ş]mărita îi scurtă tare;*
La cărşmuţa cea din vale,
*Vinul rău şi oca [mică],*
*Beu voinicii de să strică,*
*Crăşmărita frumuşică.*

Nr. 33.

Frunză verde, trii migdale,
Mai şăzi, puică, fată mare,
Mai şăzi, mai şăzi şi te uită,
Că nu ţi-i vremea trecută;
Mai şăzi, mai şăzi şi preveşte,
Oare cum lumea trăieşte;

https://biblioteca-digitala.ro

Mai şăzi, mai şăzi şi [te] cată,
Cum mai ţ-ăi lumea de dragă
Păi ce eşti nemăritată.
*Că dacă te-i mărita,*
*Grija ...ţ-ăi lua,*
*Cărările ţi s-or scurta,*
*Bărbăţălu te-a mustra,*
*Te-a mustra fără de vină*
*Şi te-a bate fără de milă.*
*Copiii te-or împresura:*
*Cu picioru i-i ligana*
*Şi din ochi îi lăcrăma.*

Nr. 34.

Am auzit din bătrîni,
Că-i foarte rău în străini;
Am auzit, n-am crezut,
M-am dus singur şi am văzut.
M-am dus în străinătate,
Văd că nu-i nici o dreptate:
„Haidem înapoi, măi frate!"
Frunză verde ş-o lalea,
La crişmă la făgădău,
Bè bogatu şi săracu.
Bogat din gură vorbeşte:
— Măi cărşmari, măi făgădari,
Dă-mi mie vin de un pitac,
Să beu cu cel om sărac.
Sărac din gură vorbeşte:
— Măi crişmari, măi făgădari,
Mie îm dă vin nemăsurat
Şi-ţ dau bani nenumăraţ,
Să-l cinstesc pre cel bogat.
— Oi săraci, sărăcie,
Vezi că n-ai suman pe tine
Şi te pui în rînd cu mine.

Nr. 35.

De la unu păn la doi,
Oh, puicuţă, noi ca noi.
De la doi şi păn la trii,
Ah, puicuţă, cănd să vii.
De la trii şi păn la patru,
Ah, puicuţa nu mai poate.
De la patru păn la cinci,
Ah, puicuţa nu-i pe aici.
De la cinci şi păn la şese,
Ah, puicuţa nu mai iesă.
De la şesă păn la şepte,
Spune puicii să mă aştepte.
De la şepte păn la opt,
Ah, puicuţă, nu mai pot.
De la opt şi păn la noao,
Inima s-a rupt în doao.
De la noao păn la zece,
Inimioara toată-i rece.

Nr. 36

Frunză verde ş-o maslină,
Purces-am pe-o apă lină,
Pănă în ţara cè strînă,
Să cercăm pînea de bună.
Pînea îi bună şi pre tare,
Mie otravă amară îm pare;
Pînea îi bună, dulce ca mierea,
Mie îm pare amară ca hierea.
*Fie pănea cît de rea,*
*S-o mănînc în ţara mea;*
Fie pănea de săcară,
S-o mănînc într-a mea ţară;
Să fii, păne, de hemei,
S-o mănînc cu fraţii mei.
Frunză verde ş-o lalea,
Bine me-au zis maica mè:
„Decît cu sabia ardie,
Mai bine cu sapa în vie;
Decît cu puşcuţa în mănă,
Mai bine a lucra-n grădină".

Nr. 38.

— Frunză verde ş-o lalea,
Domnicuţă, draga mea!
*Mărilă-te, nu şădèa,*
Domnicuţa mè,
*Nu trage nădejdea mè,*
Domnicuţa mè.
*Că nădejdea de la mine,*
*Ca şi gheaţa cea supţire,*
Cînd o calci, nu te [mai] ţine.
— *Însoară-te dumneata,*
*Să văd pe cine îi luoa:*
*De-ai luoa una ca mine*
*Dumnezeu să-ţi dee bine,*
*Da de-i luoa mai frumoasă*
*Dumnezeu să nu ţ-o lasă;*
*Să dea Dumnezeu să moară,*
*Să merg şi eu la pomană,*
Să-m dee colac şi lumănare.
Colacu [că] l-aş mănca
Şi la lumănare m-aş închina
Şi tot [eu] te-oi căpăta.
Domnicuţa mè.

Nr. 39

Frunză verde, baraboi,
Ah bădiţă [buze moi],
Fă-te negustor de boi
Şi [trage]-n gazdă la noi,
Că şi tata îi negustori
De cai şi cirezi de boi,
Şi de vaci a neguţa
Şi pe mine m-ei lua.
Să nu ceri mult bogăţie,
Numa cum bine să fie:
Să ceri doi boi şi o vacă,
Spune că fiincă ţ-ăi dragă;
Că dacă noi [doi] ne-om place,
Bogăţie [că ne-] om face.

https://biblioteca-digitala.ro

Nr. 41

Cântă cucu peste vale
Și cântă cu mare jale.
— Cuculeți, nu mai cânta,
Că mi-ai rănit inima.
*Eu zic cucului să tacă,*
*El să sue sus pe creangă,*
*Tot cântă și să rotește,*
*Inimioara îm prăpădește.*
*— Cuculeți, păsări sură,*
*Mușcă-ți-ai limba în gură;*
Cuculeți, cu pene verz,
Ce cânți sara pin livezi;
*Cuculeți, nu-m fi dușman,*
*Că nu-mi cânți de un an:*
*Vara vii, vara te duci,*
*Mă mir ce, focul, mănînci?*
*— Mănînc mugurel de fag*
*Și cînt codrului cu drag,*
Și mănînc mugur de salce
Și cînt codrului cum place.
*La trupina nucului,*
*Șede muma cucului;*
*La virvuțu nucului,*
*Șede puiu cucului.*
Tot din frunză-n frunzișoară
Cîntă sara pe răcoare,
Și cântă cu glas supțire
Pentru a noastră despărțire,
Și cânta cu glas...
Pentru că ne-am depărtat.

Nr. 42.

Ah, mîndruță, ce-i lucrat,
Cu cini, lumea, m-ai legat,
*Cu pro[p]teaua gardului,*
*Cu uritul satului?*
Șăd la masă și mănînc,
Mă uit pe urît și plăng.
Cînd mă scol și mă închin,
Cu mare aht și suspin.
De mănînc o bucățică de pâne,
Ea să face clei în mine;
De beu un pahar de vin,
El să face tot venin;
De beu un pahar de apă,
El să face tot otravă.
*A, să nu dea Dumnezeu*
*La altu norocu mieu,*
*Nici la alt copil străin*
*Al mieu amar și suspin.*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# ASPECTE ALE PROBLEMATICII ACTUALE A FOLCLORULUI. REALITĂŢI ŞI PERSPECTIVE*

RADU NICULESCU

## Aspecte pozitive

În virtutea împrejurărilor istorice, cultura populară spirituală românească — în contrast, în genere, cu contextul european — beneficiază încă de o viguroasă existenţă *spontană*. Cîntecul liric, dansurile, unele obiceiuri — de nuntă, agrare, pastorale etc. — continuă să fie practicate. Cu intensităţi variind după loc.

Eforturi financiare, materiale, organizatorice şi morale fără precedent depuse de către stat în ultimele trei decenii pentru cunoaşterea şi promovarea culturii populare au dus — între altele — la o considerabilă dezvoltare a activităţilor artistice amatoare şi profesioniste utilizînd folclor. Unul din efectele acestora a fost — se poate estima în mare — şi o anume învigorare a activităţii folclorice spontane dintr-o serie de zone.

*Cantitativ*, folclorul este astăzi o prezenţă globală de prim plan în suprastructură, prezenţă concretizată în activităţile reţelei aşezămintelor culturale, în spaţiul alocat folclorului de mass-media, în efortul editorial etc.

## Fenomene destructurante obiective

Aspecte ale *urbanizării* mediului rural, pe care sistematizarea localităţilor o va accelera, procese demografice (plecarea la oraş, navetismul constituirea de zone cu populaţie permanentă precumpănitor vîrstnică şi feminină etc.), modificări ale structurii bugetului mediu de timp, lărgirea gamei intereselor culturale, creşterea considerabilă a prezenţei şi a importanţei radioului şi a televiziunii în toate straturile populaţiei determină, iar pe viitor vor determina şi mai energic, restrîngerea proceselor folclorice spontane.

* Comunicare prezentată în aprilie 1976 în faţa colectivului sectoarelor de etnografie şi folclor ale I.C.E.D. Text elaborat din însărcinarea C.C.E.S.

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 1, p. 95—99, Bucureşti, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro

Astfel, de pe acum — continuînd tendințe mai vechi — categorii fundamentale ale baladei, proza populară în ansamblu (basm, snoavă etc.), unele obiceiuri etc. sînt practicate pe o scară din ce în ce mai scăzută, deși această diminuare este în general mai lentă decît cea scontată de prezicerile pesimiste.

**Deficiențe. Tendințe negative subiective**

La nivelul activităților amatoare s-au manifestat adesea improvizație, empirism, concepții eronate în organizare, în selecționarea repertoriilor — atît la nivelul genurilor, cît și al pieselor individuale —, în interpretare, „scenarizare" etc.

Unele prelucrări de folclor de largă răspîndire, promovate în mișcarea de amatori, au cultivat cu precădere o factură monocordă, un optimism de paradă săltăreț și convențional.

O deficiență majoră a fost și rămîne accentul exagerat pus pe antrenarea și promovarea de echipe „de performanță", semiprofesionalizate, în dauna muncii *de masă* efective.

Această stare de lucruri concordă dealtfel cu rolul excesiv pe care îl asumă, în planul general al culturii, ansamblurile profesioniste și, mai ales, soliștii profesioniști, repertoriile și stilul lor, care comportă — desigur cu numeroase și remarcabile excepții — formule interpretative artificiale și prelucrări mutilante.

Înrîurirea pe care majoritatea acestor activități profesioniste, de caracter comercial, o exercită (prin spectacole, discuri, radio, T.V.) constituie un aport însemnat la dezarticularea tradițiilor locale, la alterarea și uniformizarea gustului. Editarea de contrafaceri a adus contribuții în același sens.

Principalele aspecte ale acestor fenomene — generate uneori și de insuficiențele de competență ale unor activiști culturali — au fost analizate tehnic în studii, articole și alte materiale publicate sau remise forurilor tutelare de către cercetători ai I.C.E.D.

O consecință esențială a acestor fenomene negative este că, în largi cercuri ale conștiinței publice, în ciuda unor declarații formale de prețuire, de care luăm act fără încetare, folclorul echivalează îndeobște nu cu marea poezie, nici cu marea muzică, ci cu *șlagărul* și, în genere, cu un produs cultural *principial inferior*. Este o realitate care nu numai că nu poate și nu trebuie să fie ascunsă, dar s-ar cuveni investigată sociologic în mod corespunzător.

O parte de răspundere pentru această situație revine și cercetării științifice a culturii populare.

În mod obiectiv, marele volum de muncă necesitat de efortul urgent și indispensabil depus în domeniul consemnării și examinării *materialului* (anchete și culegeri de teren, catalogări, clasificări, bibliografii etc.), pe de altă parte, subiectiv, deficiențe în alcătuirea programelor de cercetare au făcut ca aspecte esențiale ale sensului și valorii culturii populare să fie încă prea puțin studiate cu rigoare de către cercetarea științifică.

Vorbind despre contribuția cercetării, nu poate fi trecută însă cu vederea nici răspunderea ce revine, de astă dată, și forurilor de resort din cadrul televiziunii, cadrelor mișcării artistice de amatori etc., care în ultimii

https://biblioteca-digitala.ro

douăzeci de ani au ignorat cel mai adesea criticile și propunerile concrete, argumentate, elaborate cu competență și responsabilitate de cercetarea științifică, critici și propuneri publicate de-a lungul timpului în periodice de specialitate, în presa centrală de partid, în revistele culturale, expuse în consfătuiri de lucru, simpozioane ș.a.m.d.

**Riscuri**

În ciuda ameliorării incontestabile — dar, din păcate, parțiale — intervenite grație măsurilor luate de forurile competente (indicații privind îmbunătățirea repertoriilor, introducerea de către radiodifuziune a unui număr — relativ constant — de ore de emisie săptămînale cuprinzînd *exclusiv* folclor muzical autentic judicios selecționat, îmbunătățiri aduse formulei concursurilor artistice etc.), unele dintre fenomenele negative menționate persistă.

Situația aceasta determină evident irosire de fonduri, bunuri materiale și energii umane, educă un gust de calitate îndoielnică și în ultimă instanță poate dezorienta pe cel doritor să se apropie de identitatea reală a valorilor culturii noastre populare.

În perspectivă ele ar putea contribui și mai sever la anemierea folclorului nativ, la reducerea diversității de registre și modalități ale tradiției, la înstrăinarea și mai profundă a unor categorii din ce în ce mai importante de public — intelectuali, tineret etc. — de cultura populară spirituală, cu urmări negative asupra conținutului *efectiv trăit* și a coeziunii lăuntrice a culturii socialiste.

**Măsuri**

Se cer — credem — luate măsuri în cel puțin două registre : *concepție* și *metodă*. Vom menționa numai acele măsuri pe care le socotim urgente și de largă generalitate.

I. În domeniul *concepției* :

1. Reevaluarea explicită a *tradiției* populare ca sistem organic de valori *mereu actuale* ; respingerea conceperii tradiției ca morman de vechituri ; înțelegerea faptului că un aspect esențial al *înnoirii tradiției* rezidă în reinterpretarea și adîncirea sensurilor ei. În toate aceste privințe, cercetarea științifică va avea un cuvînt hotărîtor și deci considerabile obligații.

2. Întreprinderea unui efort consecvent de lichidare a confuziei de planuri. Cu alte cuvinte, distingerea pe cît posibil net a ceea ce este continuare și dezvoltare a *tradiției*, de prelucrări, întocmiri în manieră populară etc. Este important de înțeles, din rațiuni atît de ordinul *adevărului* cît și de ordinul *eficacității culturale*, că numeroase aspecte ale inovației, spontane sau organizate, din cadrul culturii populare spirituale actuale, inclusiv o mare parte a producției de *cîntec nou* și de *poezie nouă*, tind să se detașeze de cadrele folclorului și să se integreze condiției creației culte.

Legat de toate acestea este important de avut în vedere postulatul potrivit căruia ansamblul culturii socialiste este unitar nu în uniformitate, ci în diversitate și tensiune armonică.

3. Înțelegerea necesității stimulării vieții spontane a folclorului atît pe plan local, cît și pe plan național prin încurajarea celor dotați, în primul

https://biblioteca-digitala.ro

rînd prin atragerea lor — fără exces de forme administrative — la unele activități organizate, prin judicioasă popularizare a valorilor de repertoriu și de interpretare atît în planul vieții culturale locale, cît și prin radio (inclusiv studiourile teritoriale) și T.V.

O atenție deosebită se cere acordată în acest context reconsiderării *obiceiurilor*, rolului și semnificației lor în întărirea prin participare — la nivelul colectivităților — a solidarității spirituale întemeiate pe tot ceea ce *tradiția* are în sine *fertil* și *de neînlocuit*.

Legat de aceasta se cere menționată importanța punerii în circulație a valorilor poetice și muzicale, atît de larg ignorate, ale unor categorii folclorice de caracter umanist și laic dintre cele mai vechi și totodată dintre cele mai semnificative pentru constantele sensibilității și cugetării poporului nostru : *colindele profane*, *cîntecul bradului*, *cîntecul buzduganului de seceriș* etc., categorii folclorice care rămîn fie document de arhivă, fie obiect de limitată practică locală în zone din ce în ce mai restrînse.

4. Înțelegerea necesității centrării interesului mișcării artistice de amatori pe valorile folclorului *local* și, totodată, lărgirea cadrelor mișcării astfel încît ea să devină pretutindeni o efectivă activitate *de masă*. Atît în imediat cît și, mai cu seamă, în perspectivă îndepărtată, aceasta este unica posibilitate de a opune o contrapondere validă profesionismului și tarelor sale.

5. Se cere, în sfîrșit, ca, trecîndu-se dincolo de eventuale aparențe trandafirii, să se înțeleagă urgența consolidării *prestigiului* folclorului, a creației populare tradiționale în genere, atît în ochii celor ce le practică nemijlocit și care, sub presiunea fluxului informațional crescînd la care este supusă întreaga noastră societate, au devenit nesiguri pe propriile lor opțiuni, cît și în ochii tuturor celorlalte categorii de public.

Această operație se cere întemeiată pe argumente convingătoare și evidente, fără retorica abundentă și demonetizată care în practica curentă a propagandei culturale s-a substituit nu o dată argumentării serioase. Din nou, cercetării științifice îi revin, sub acest aspect, sarcini esențiale.

În planul resorturilor morale, subliniem că reala restituire a demnității *valorilor adevărate* — și strălucite — ale culturii noastre populare — restituire în serviciul căreia formulăm înșeși aceste propuneri de măsuri — este cheia cheilor perpetuării și stimulării ei creatoare.

II. În domeniul *metodei* și al *organizării* :

1. Introducerea în programele de cercetare, alături de sarcinile legate în continuare de culegerea și sistematizarea de materiale și informații, de teme privind studierea pe o scară corespunzătoare a *valorilor* culturii populare.

2. Asigurarea unei judicioase diviziuni a muncii între cercetare, muncă culturală de masă, mass-media, învățămînt, diviziune însoțită de un efort organizat de informare și stimulare reciprocă, pe temeiul unei platforme de principii comun împărtășite cu privire la *valorile* culturii populare, platformă încă neconcretizată în unele direcții precum arătam. (Aspectele și domeniile lipsei de cooperare și coordonare sînt dealtfel mai numeroase decît am putut sugera aici ; de pildă — spre a lua un singur

https://biblioteca-digitala.ro

exemplu, la întîmplare — , unele planuri de sistematizare a localităţilor, în prezent în fază de definitivare, nu ţin seama de specificul arhitectonic zonal ş.a.m.d.)

3. Ridicarea la nivelul *celor mai buni*, a competenţei, dinamismului şi eficienţei întregului corp de activişti culturali care lucrează în domeniul culturii populare (cultură de masă, radio, T.V. etc.) prin cursuri teoretice şi practice, prin schimb de experienţă etc., în cadrul unor programe îmbunătăţite de perfecţionare profesională.

4. În sfîrşit, luarea de măsuri pentru ameliorarea în continuare a programelor de radio şi — în special — T.V., a exigenţei editorilor şi a Electrecordului, în lumina dublului criteriu al *autenticităţii* şi al *valorii*, precum şi exercitarea unui control mai exigent al activităţilor profesioniste de către înseşi forurile de care acestea depind.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# ASPECTE CONTEMPORANE ÎN CERCETAREA PORTULUI POPULAR

GERMINA COMANICI

Cultura populară se dezvoltă astăzi pe noi coordonate corespunzătoare dimensiunilor largi pe care le are cultura socialistă în ansamblul ei. Contemporaneitatea nu este o simplă noțiune temporală, ci în primul rînd una istorică și culturală : nevoi culturale specifice, o sensibilitate particulară, criterii de selecție, modalități de integrare și asimilare, viziuni îmbogățite asupra omului, ca făuritor de civilizație, și asupra viitorului său [1].

Evoluția culturii populare, integrarea acesteia în cadrul culturii socialiste se realizează în primul rînd prin valorificarea a tot ce a consacrat mai semnificativ tradiția. În ansamblul ei moștenirea culturală capătă sens numai printr-o concepție deschisă, dialectică. Originalitatea, valoarea unei culturi nu se pot contura decît prin acumularea de experiență, pornind de la rezultatele cunoașterii anterioare. Acest lucru își găsește cu atît mai mult valabilitatea cu cît ne referim la cultura populară, al cărei mecanism de realizare are un caracter socializat. La realizarea elementelor de cultură populară, indiferent sub ce formă se manifestă, concură nu numai grupul social viu, ci întreaga serie a strămoșilor, care au contribuit la elaborarea mesajelor (text, melodie, obiect etnografic etc.), ajunse pînă la noi [2].

Important domeniu al artei plastice populare românești, portul popular, ca toate fenomenele culturii materiale, este supus evoluției. Cînd ne referim la *procesul de evoluție* al creației plastice populare în epoca contemporană, avem în vedere formele noi în care aceasta se manifestă azi, căile de dezvoltare asigurate de condițiile social-politice ale epocii noastre. În societatea contemporană o parte din vechile trăsături dispar, altele sînt înlocuite cu forme noi corespunzătoare condițiilor și gustului creatorului societății noastre. Faptul esențial rămîne perpetuul proces de creație, de înflorire a artei populare în condițiile transformării revoluționare a relațiilor sociale. În acest context arta populară tradițională, produsul unui îndelungat efort de creație în evoluția istorică, înflorește în noi forme în cadrul unui uriaș și rapid proces de industrializare. Referindu-ne la portul popular, urmărind formele actuale de realizare ale acestuia, consi-

[1] Al. Tănase, *Introducere în filozofia culturii*, București, Ed. științifică, 1968, p. 325

[2] M. Pop, *Necesitatea fundamentării științifice a acțiunii de promovare a folclorului*, în *Creația artistică populară azi*, Caiet editat de Centrul de informare și documentare al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, 1973, p. 8.

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 1, p. 101–111, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro

derăm că se integrează în același proces de evoluție, deși termenul aparent ar fi neadecvat. Înțelegem însă această evoluție drept un *proces complex realizat prin selecție, asimilare, integrare, valorificare, prin care portul popular se realizează în noi forme.*

Orientarea noastră spre aspectele contemporane ale portului popular, spre analiza mutațiilor și transformărilor survenite în cadrul repertoriului de piese, a locului și rolului portului popular în viața contemporană a satului, a formelor tipice în care se realizează și se poartă, a opțiunii pentru unele forme, analiza procesului de translatare din cultura populară tradițională în cultura populară contemporană, mai mult în cadrul noii culturi socialiste, mutațiile funcționale care apar în cadrul acestui proces, considerăm că au o semnificație deosebită în cadrul literaturii de specialitate [3], întrucît cercetările privind portul popular și-au fixat în primul rînd ca obiectiv surprinderea și conturarea trăsăturilor tradiționale, insistîndu-se asupra specificului local al zonelor etnografice studiate. În acest sens portul popular a constituit obiect de studiu atît în lucrările consacrate exclusiv cercetării lui, cît și în lucrări în care investigarea diferitelor aspecte ale portului popular este coroborată cu alte domenii ale artei populare [4].

[3] I. Vlăduțiu, I. Drăgoescu, G. Comanici, E. Maxim, P. Popovăț, *Aspecte ale evoluției creației populare contemporane*, lucrare de contract, 1973; G. Comanici, *Creația plastică populară contemporană, portul popular din zona Tg. Neamț*, lucrare de contract, 1974; G. Comanici, *Integrarea culturii populare în contemporaneitate (portul popular)*, lucrare de contract, 1975.

[4] Indicăm o bibliografie selectivă:

a) *Arta populară românească*, București, Ed. Academiei R. S. România, 1969.

T. Bănățeanu, Gh. Focșa, E. Ionescu, *Arta populară în R.P.R. Port. Țesături. Cusături*, București, Ed. de stat pentru literatură și artă, 1957.

P. Petrescu, El. Secoșan, *Arta populară — îndreptar melodic*, București, Comitetul pentru Cultură și Artă, Casa centrală a creației populare, 1966.

*b) Lucrări zonal privitoare la portul popular*

C. Irimie, *Portul popular din Țara Oltului, zona Făgăraș*, București, E.S.P.L.A., 1956; Gh. Focșa, *Evoluția portului popular în zona Jiului de Sus*, București, E.S.P.L.A., 1957.

N. Dunăre, *Portul popular din Bihor*, București, E.S.P.L.A., 1957.

N. Dunăre, M. Focșa, *Portul buciumanilor din Munții Apuseni*, București, E.S.P.L.A., 1957.

R. Vuia, *Portul popular al pădurenilor din regiunea Hunedoara*, București, E.S.P.L.A., 1958.

C. Irimie, *Portul popular din zona Perșanilor*, București, E.S.P.L.A., 1958.

P. Petrescu, *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat*, București, Ed. de stat didactică și pedagogică, 1959.

C. Irimie, *Portul popular din zona Branului*, București, E.S.P.L.A., 1960.

R. Vuia, *Portul popular din Țara Hațegului. Bazinul de la Hațeg*, București, E.S.P.L.A., 1962.

T. Bănățeanu, *Portul popular din regiunea Maramureș, zonele Oaș, Maramureș, Lăpuș*, Sfatul popular al regiunii Maramureș. Casa creației populare, 1966.

N. Dunăre, C. Catrina, *Portul popular românesc de pe Tîrnave*, Casa creației populare a județului Brașov, 1968.

E. Pavel, *Portul popular din zona Iași*, Casa creației populare a județului Iași, 1969.

G. Stoica, V. Vasilescu, *Portul popular din Gorj*, Comitetul județean pentru cultură și educație socialistă Gorj, 1971.

*c) Lucrări zonale de artă populară cu capitol de port popular*

P. Petrescu și colab., *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, București, Ed. Academiei R. S. România, 1967.

G. Stoica, M. Văgii, *Arta populară din Cîmpia Munteniei*, Casa creației populare a județului Ilfov, 1969.

P. Petrescu și colab., *Arta populară de pe Valea Bistriței*, București, Ed. Academiei R. S. România, 1969.

T. Bănățeanu, *Arta populară din nordul Transilvaniei*, Casa creației populare a județului Maramureș, 1969.

T. Bănățeanu și colab., *Arta populară bucovineană*, Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă al județului Suceava, 1975.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru a putea contura mutațiile și transformările survenite în epoca actuală, pentru a analiza procesele existente în evoluția acestui domeniu al artei populare românești, investigarea noastră a acordat egală importanță cunoașterii temeinice a formelor tradiționale, pentru ca pe baza acestui constant punct de referință să putem formula concluziile necesare.

Așadar, pentru a putea pătrunde în analiza fenomenului contemporan, trebuie să plecăm de la realitatea oferită de tradiție, pentru că, așa cum am subliniat anterior, arta populară în general — în cazul nostru portul popular — constituie un proces continuu și activ de afirmare de noi valori pe fondul moștenit de la înaintași. În acest sens concepem *tradiția* ca preluarea creatoare a tot ce a fost valoros din creația înaintașilor, pentru ca noile produse de artă să înglobeze experiența trecutului, dar să și răspundă necesităților practice și estetice ale etapei pe care o parcurgem.

Un aspect semnificativ pentru analizarea portului popular în etapa contemporană este stadiul diferențiat de conservare a acestuia în variate zone etnografice, proces la care concură o serie de factori : factorul economic (de cultivare sau de procurare a materiilor prime); factorul social (străduința de a crea noi modele); factori cu caracter istoric general (contactul sau izolarea); sate specializate în confecționarea costumului popular [5]. Considerăm însă — ceea ce literatura de specialitate n-a subliniat îndeajuns — că un rol deosebit de important îl are acțiunea — coroborată cu aspectele sus-menționate — a doi factori, *puterea tradiției și continuitatea*. În acest sens tradiția consacră prestigiul valoric al pieselor create de generații. Astfel explicăm în condițiile vieții contemporane conservarea în zona Muscel a portului popular. Prestigiul nu numai zonal, ci mult mai larg, la nivelul întregii țări al pieselor de port femeiesc lucrate azi, bogăția și originalitatea ornamenticii, opulența și varietatea materialului, armonia cromatică au consacrat valoarea costumului muscelean, dinamizînd procesul de evoluție al acestuia în strînsă corelație cu formele tradiționale bine conservate. Într-un sat ca Lerești, aproape integrat orașului Cîmpulung-Muscel, costumul popular este o permanență cotidiană la nivelul generației vîrstnice, generalizat drept costum de sărbătoare la nivelul întregului sat la toate generațiile. Dacă în acest sat nu există familie care să nu aibă în păstrare sau în lucru un număr variat de costume, în alte sate — referindu-ne la alte arii zonale — integrate incipient procesului de urbanizare, nu numai că firul tradiției s-a întrerupt de cîteva generații, dar rar se mai găsesc chiar în lăzi piese vechi care să ajute alături de mărturii — și acestea de multe ori vagi, în lipsa suportului material — la reconstituirea pieselor tradiționale locale. Mai mult, în cadrul aceleiași zone etnografice se diferențiază trepte variate de conservare ale portului popular. Puterea tradiției, accentuarea valențelor estetice imprimă procesului de evoluție un aspect gradat, o menținere mai largă și mai profundă a interesului pentru domeniul de artă populară, respectiv în cazul nostru portul popular. Astfel în zona Tg. Neamț satele comunei Pipirig, în care portul popular își găsește cea mai izbutită realizare și în care puterea tradiției acționează cu cea mai mare profunzime, conservă cel mai bine în

[5] I. Vlăduțiu, *Etnografia românească*, București, Ed. științifică, 1973, p. 359.

https://biblioteca-digitala.ro

perioada contemporană portul popular local, extinzînd prestigiul acestuia nu numai la nivelul zonal, ci contribuind chiar la afirmarea valenţelor artistice ale portului din Moldova.

Al doilea factor esenţial care condiţionează menţinerea, evoluţia şi înflorirea unui meşteşug artistic este *continuitatea*. Desigur conservarea în muzee este un aspect important în cadrul cercetării culturii populare, dar păstrarea vie a acestor meşteşuguri este „o problemă ce ţine de complexul integrării acestei culturi în cultura contemporană socialistă a poporului nostru"[6]. Menţinerea vie a meşteşugului presupune o continuare de practică, o însuşire de concepţie, care generează produsul, continuitatea asigurînd atribute esenţiale ale produsului de artă populară : *autenticitatea*, alături de continuarea *specificului local*, şi manifestarea permanentă a *spiritului creator*.

Nu putem aborda însă analiza portului popular pentru orice zonă etnografică fără a evidenţia un aspect caracteristic, în lumina căruia o serie de procese şi fenomene pot fi explicate, acela legat de schimbarea funcţiei. Portul popular, care a constituit secole de-a rîndul îmbrăcămintea întregii familii ţărăneşti, asigurată prin resursele propriei gospodării, realizată în cadrul familiei de femei şi fete, devine azi preponderent un costum de sărbătoare, un costum ceremonial. Atitudinea faţă de costumul popular a diverselor grupuri din cadrul colectivităţii este diferenţiată pe sex sau generaţii în funcţie de locul pe care-l ocupă purtătorul, de schimbările survenite în procesele de readaptare, de reintegrare atît sociologică, cît şi psiho-sociologică[7]. Faptul că azi costumul popular bărbătesc este tot mai puţin purtat nu numai ca îmbrăcăminte zilnică, dar şi ca costum ceremonial se datorează în primul rînd unor mutaţii de ordin economic, profesional şi cultural. Aceeaşi explicaţie de ordin socio-psihologic, legată de un complex de factori, determină în condiţiile vieţii contemporane conservarea costumului popular, în primul rînd la nivelul generaţiei vîrstnice. Aceasta nu numai că deţine întregul bagaj teoretic necesar realizării pieselor, dar fiind şi purtătoarea permanentă a acestora le realizează practic într-un continuu proces de creaţie. Pentru generaţia de vîrstă medie, costumul popular continuă să constituie un costum festiv, cu diferenţieri de la zonă la zonă în funcţie de gradul de conservare al meşteşugului. Pentru generaţia tînără costumul popular are funcţie preponderent festivă sau ceremonială.

Ţinînd seama că un fapt de cultură populară e o structură în cadrul unui proces înscris într-un sistem evolutiv, în cadrul cercetării portului popular sistemul îl reprezintă *repertoriul de piese*.

Ca o trăsătură esenţială, definitorie în urmărirea stadiului actual al repertoriului de piese de port popular este faptul că transformările şi mutaţiile petrecute se manifestă diferenţiat în cadrul sistemului, fie abrupt prin dispariţia anumitor categorii de piese, fie în forme nuanţate de preluare creatoare a tradiţiei, de realizare a obiectelor în forme noi, avînd însă la bază filonul tradiţional, osmoza dintre tradiţie şi inovaţie, proiec-

[6] M. Pop, *Noi orientări în studiile de folclor*, în „Revista de etnografie şi folclor", an. III (1958), nr. 4, p. 11.

[7] P. Pînzaru, *Socializarea şi inculturaţia*, în *Cultura şi socialismul*, Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1971, p. 92.

https://biblioteca-digitala.ro

tînd tocmai conținutul, sensul și semnificațiile majore ale dinamicii vieții noastre spirituale [8]. În cultura populară sistemul valorilor nu este niciodată încremenit, apar noi entități. Cînd deosebirea este prea mare noua structură nu se poate integra și în acel moment au loc mutații și răsturnări în cadrul sistemului de valori existente, fiindcă acest sistem are o anumită obiectivitate, nu numai că el se naște în practica curentă, dar servește acesteia [9]. Repertoriul tradițional reprezintă un sistem de valori constituit și orice inovație nu poate să se încadreze noului sistem dacă nu ține seama de aceasta. În procesul de înnoire, tradiția și noul coexistă, vechiul nedispărînd brusc, iar noul neapărînd dintr-o dată, noile valori apărînd în climatul contradicțiilor dintre vechi și nou, prin acumularea de noi elemente de conținut și formă, în primul rînd prin valorificarea arsenalului tradițional [10].

Cele mai interesante sub aspect etnografic sînt acele transformări și mutații survenite în cadrul pieselor de port tradițional, care se lucrează și se poartă pe scară largă și azi. În această categorie se încadrează principalele componente ale costumului popular femeiesc, care s-a dovedit în mai mare măsură receptiv înnoirilor, dar și fidel tradiției : „microcosmosul laboratorului de creație artistică populară individuală se dezvăluie, se transpune și se proiectează pe ecranul vast al culturii populare etnice, printr-o mutație de valori în permanentă schimbare, pe spirala evoluției istorice pînă în zilele noastre" [11]. Aparent, procesul mai sus-menționat al evoluției costumului femeiesc este contradictoriu : de a asimila cele mai numeroase modificări, dar și de a rezista cel mai mult timpului. Urmărind însă substanța acestui proces, lucrurile se clarifică în sensul existenței unui filon firesc de evoluție, explicit pe linie diacronică :

— costumul femeiesc cunoaște cele mai bogate și mai variate forme morfologice și decorative, aceasta permițînd posibilități de combinare, asociere, substituire, adăugare, sporite. Orice element nou introdus — și posibilitatea introducerii acestuia este augmentată de această bogăție și variație — presupune crearea unor contexte noi de realizare : ne referim în acest caz în special la forma ornamentală ;

— posibilitățile de asociere cromatică sînt cele mai variate permițînd mai ușor adoptarea de noi nuanțe, de multiple combinări, de la cele firești consacrate drept „asortate", după canoanele clasice ale plasticii, pînă la cele „șocante", care însă oferă surprinzătoare efecte :

— costumul femeiesc a cunoscut cea mai bogată paletă a materialelor de execuție, adoptarea acestora permițînd modificări variate de la forma ornamentului pînă la cromatică și punct de execuție ;

— bogăția și varietatea în special sub aspect ornamental consacră în mai mare măsură costumul femeiesc drept costum festiv, această caracteristică conservîndu-i existența chiar prin limitarea actuală a funcției sale ;

---

[8] D. I. Mazilu, *Coordonate ale politicii culturale*, în *Cultura și socialismul*, București, Ed. științifică, 1971, p. 45.

[9] I. Pascadi, *Epoca și sistemul de valori*, în *Cultura și socialismul*, București, Ed. științifică, 1971, p. 148.

[10] M. Pop, *op. cit.*, p. 11.

[11] T. Bănățeanu, *Procesul de creație în arta populară*, în „Astra", an. VII (1972), nr. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

— la gradul mai mare de conservare a portului femeiesc a contribuit și poziția socială a purtătorului. În mult mai mare măsură decît bărbatul femeia este integrată normelor de viață colectivă în cadrul marelui grup al satului și de aceea costumul femeiesc rămîne mai adînc integrat vechilor valori consacrate de tradiție.

Ceea ce a rămas permanent constant în piesele costumului femeiesc a ținut de esența piesei, modificările survenite în timp nealterînd acele trăsături zonale consacrate cu secole în urmă.

Element cu adînci semnificații în cultura poporului, portul popular, așa cum se prezintă în etapa contemporană, are un caracter „conservator", în sensul menținerii valorilor trecutului, dar și „inovator", receptiv spre variație și multiplicitate.

Chiar în acest proces de diminuare a meșteșugului confecționării pieselor de port popular, de schimbare a funcției, a rostului și importanței sale în viața satului, în numeroase zone ale țării continuă să se execute piese de port popular, cu preponderență cele ale costumului femeiesc, pe linia respectării autenticului local (croi, ornamentică, cromatică), aceste aspecte fiind îmbogățite cu contribuția creatoare a fiecărei lucrătoare și cu folosirea unor materiale care odată adoptate nu înstrăinează piesa de valoarea sa. „Dialectica tradiție-inovație se exprimă prin aceea că cu cît tradiția (modelele culturale vechi) este studiată mai profund și valorificată mai intens, ținînd seama de criteriile de selecție și împrejurările istorice concrete, cu atît capacitatea de a o depăși, de a crea ceva nou este mai mare" [12]. Un exemplu ilustrativ în acest sens îl prezintă evoluția unei piese cum este catrința purtată în zona Neamț și Suceava. Piesă de o anumită sobrietate, lucrată la început din lînă și cu o ornamentică modestă redusă la dungi, „vărgi", înguste policrome, piesa a evoluat spre forme mai încărcate, realizate prin alesături de mătase executate pe spații tot mai late. Noile forme ale acestei piese utilizează azi un material nou, firul strălucitor auriu, care a înlocuit mătasea, această schimbare după opinia noastră augmentîndu-i calitățile estetice prin conferirea unei încărcături necesare sobrietății piesei. Chiar și pentru fota din Muscel, adoptarea acestui nou material nu a însemnat o înstrăinare a piesei de esența sa tradițională. I-a conferit într-adevăr un aspect mai încărcat, care într-o măsură corespunde însă funcției de costum ceremonial pe care fota musceleană o are azi, nu numai pentru zona unde reprezintă costumul local specific, ci și pentru alte zone din țară. Mai mult, azi fota musceleană s-a impus în circuitul valorilor portului popular contemporan prin adoptarea drept costum festiv al multor formații artistice de amatori. Alături de această categorie, care indubitabil se integrează firesc procesului evolutiv al acestei piese de port popular, se execută azi și forme străine specificului său. Ne referim în acest caz la fotele din catifea răspîndite mai puțin în Muscel și mai mult în Argeș.

Un alt aspect caracteristic pentru multe zone etnografice din țară este adoptarea unui nou material în realizarea cămășilor femeiești, materialul din nylon, țesătură compactă sau rețea. Faptul că pe acest material cusătura se realizează mai ușor, faptul că pînza de bumbac nu se mai țese decît sporadic au constituit elemente ce au facilitat folosirea largă a aces-

[12] **Al. Tănase**, *op. cit.*, p. 324.

https://biblioteca-digitala.ro

tuia. Un factor esențial l-a constituit noutatea materialului, receptivitatea pentru proveniența lui orășenească.

Asistăm în perioada contemporană la afirmarea unei adevărate *mode* legate de utilizarea acestui material pentru confecționarea cămășilor femeiești, în special pentru tineret. Definim într-o formulă simplificată moda drept ceea ce este cotat valoric, conform normelor creatorului și purtătorului obiectului etnografic de vestimentație, la un anumit moment. Moda apare ca o tendință de a sparge anumite tipare de monotonie. Aceasta se naște din simțul estetic al unui popor, dar și din dorința de singularizare a individului.

Între modă și mentalitatea colectivă este o strînsă legătură, prima fiind rezultatul unui proces complex trecut de la faza individuală la cea colectivă pînă se promovează o opinie de masă. Impunerea modei în masă este de o mare importanță, căci acest fapt creează condițiile în care, pierzîndu-și caracterul de originalitate, se „demodează", putînd fi înlocuită. În cursul evoluției unor piese de costum popular moda a acționat în două direcții antinomice.

1. Pe de o parte poate să se integreze în circuitul valorilor consacrate de tradiție, să reprezinte la un anumit moment ea însăși un element peren, perfect asimilat de tradiție, întrucît tradiția și inovația reprezintă două laturi ale aceluiași proces, ele condiționîndu-se reciproc. Elementele de valoare aparținînd tradiției oferă premisele apariției și realizării inovației, care dovedindu-se viabilă se integrează tradiției într-un proces continuu de perfecționare. „Tradiția reprezintă noul de ieri, iar inovația, noul de azi, reprezintă tradiția de mîine" [13]. Considerăm că se încadrează acestei direcții noul tip de fotă musceleană cu alesătura lucrată din fir auriu, precum și tipul de catrință cu motivele ornamentale realizate din același material.

2. Pe de altă parte moda unui anumit moment poate să constituie — în decursul evoluției unei piese de port — un aspect efemer, respins în circuitul asimilării realelor valori. Moda noului tip de cămașă cusută pe nylon considerăm că se integrează acestui aspect, constituind pentru portul popular actual una din formele de manifestare ale kitsch-ului, întrucît sintetizează cele mai evidente trăsături ale noțiunii: constituie o „inadecvare estetică", „un frumos deplasat", receptat ca atare și producînd satisfacții estetice unei anumite categorii de consumatori, este de un „mimetism molipsitor" și odată pătruns capătă „cetățenie locală" [14].

Larga răspîndire a acestui tip de cămașă, coexistența acesteia cu formele noi, care valorifică plenar virtuțiile estetice ale formelor tradiționale, reprezintă un aspect semnificativ în procesul de valorizare estetică a produselor contemporane de port popular. Într-adevăr, în acest proces complex anacronismul funcționalist reduce unele valori estetice ale obiectelor, în sensul denaturării unor aspecte ale creației tradiționale autentice.

Răspîndirea acestui tip de cămașă condiționează de asemenea manifestarea unei tendințe care-și face loc tot mai mult în realitatea etnografică contemporană, în portul popular mai accentuat, aceea a înlăturării *speci-*

---

[13] S. Ghiță, *Continuitatea în dezvoltarea științei*, în „Lupta de clasă", an. XLVI (1966), nr. 9, p. 68.

[14] Gr. Smeu, *Repere estetice în satul românesc*, București, Ed. Albatros, 1973, p. 122.

https://biblioteca-digitala.ro

*ficului local*, a uniformizării și standardizării pieselor, proces atît de străin artei noastre populare. Acesta, corelat cu altă tendință, ce se accentuează în evoluția unor forme de artă populară, inclusiv portul popular, cea a decorativismului uneori exacerbat, contribuie la manifestarea unor devieri în procesul tradiție-inovație în cadrul respectării specificului local.

Arta noastră populară, inclusiv portul popular, are însă în condițiile vieții contemporane toate premisele să se dezvolte armonios, să filtreze în cadrul procesului complex de evoluție acele aspecte, procese și tendințe care să impulsioneze promovarea de noi valori pe linia cerințelor practice și gustului estetic ale omului contemporan.

Cercetarea multidimensională a portului popular trebuie să vizeze în etapa contemporană aspecte ce depășesc *investigația obiectului în sine*, urmărind și acele *raporturi care se stabilesc între oameni*, în procesul creării acestora. În producerea oricărui fapt de cultură populară se disting *grupul de creatori* și *grupul de consumatori*. În producerea pieselor de port popular, în cadrul gospodăriei, *creatorul și consumatorul* aparțin aceluiași mediu; mai mult, cele două ipostaze sînt concentrate în aceeași persoană de cele mai multe ori, întrucît, deși femeia lucrează pentru toată casa piesele de port popular, principala purtătoare este executanta. În satele în care tradiția purtării costumului popular se menține și azi, fetele încă din copilărie își lucrează propriile costume. Desigur, în cazul acestei situații procesul de creație, de aport individual de la concept pînă la execuție, este realizat în toate etapele. Fiecare piesă corespunde gustului personal, posibilităților individuale de contribuție valorică la execuția tehnică și artistică a obiectului.

Relația dintre *creator* și *consumator*, în cadrul satului, se poate manifesta și pe alte căi, care pentru unele zone etnografice din țară — și un exemplu elocvent îl constituie zona Muscel — reprezintă o formă caracteristică în etapa contemporană. Ne referim la relația dintre *creator* și *consumator* aparținînd aceluiași mediu de cultură, dar neidentificîndu-se.

În multe sate muscelene — pentru a ne referi la un material ce l-am investigat direct și în profunzime — lucrează femei, bune țesătoare și talentate cusătorese, care execută piese la comandă pentru alte femei din sat. Relația dintre producător și consumator se poate realiza fie direct prin primirea comenzii, sau printr-un intermediar, care de multe ori coordonează doar acest raport de execuție—vînzare. În această situație procesul de creație prezintă anumite aspecte particulare. Cînd femeia își lucrează piesa de costum, ce va fi purtată de ea sau de cei ai casei, procesul de creație și execuție se suprapun, conceperea modelului și realizarea lui practică efectuîndu-se într-o osmoză. În cazul cînd femeia execută o piesă la comandă, de puține ori alege modelul, de cele mai multe ori comanda prevăzînd modelul adus prin desen sau mostră, executanta urmărind doar să-l realizeze după indicații.

Această relație între producător și consumator se realizează nu numai prin intermediul comenzii, care de cele mai multe ori presupune opțiunea anticipată a modelului de către consumator, ci și prin procurarea directă, în alegerea spontană a pieselor desfăcute pe piață. Există astfel o diferență detașabilă între procurarea piesei de port, cunoscînd totuși tehnicile de lucru tradiționale și modalitatea de a o executa singură, trecută prin complicatul laborator al creației. Ne referim în acest caz

https://biblioteca-digitala.ro

nu numai la situația obiectivă ca atare, ci la acea atitudine subiectivă a purtătorului față de obiectul purtat. Pe de o parte se manifestă detașarea față de obiectul plătit cu bani, pe de alta atașamentul față de piesa în care creatoarea a investit muncă, migală, căutări, chiar mîndria realizării unui unicat.

Cercetarea actuală a portului popular incumbă pe lîngă aspectele succint reliefate și analiza unei forme noi de realizare, corespunzătoare etapei contemporane, izvorînd și răspunzînd noilor condiții de viață economico-socială. Ne referim în acest caz la cea de-a doua formă importantă, sub care se realizează anumite domenii ale artei populare — dintre care portul popular ocupă un loc preponderent — , cea din cadrul cooperativelor meșteșugărești, *forma artizanală* de producere a pieselor de costum.

Investigațiile noastre întreprinse în cadrul a trei prestigioase cooperative de artă populară : Cîmpulung-Muscel, Curtea de Argeș, Tg. Neamț ne-au oferit posibilitatea cunoașterii și aprofundării unor aspecte concludente pentru analiza fenomenelor contemporane și a perspectivelor de realizare ale portului popular.

Aceste cooperative își orientează activitatea spre valorificarea specificului local, promovînd producerea de piese de costum popular prin folosirea celor mai înalte valențe artistice ale costumelor tradiționale. Aceste piese sînt lucrate prin antrenarea potențialului uman din satele zonei respective. Munca se desfășoară în cea mai mare parte la domiciliul cooperatoarelor, de cele mai multe ori participînd mai mulți membri ai familiei. Prin varietatea pieselor lucrate, prin calitatea acestora, prin larga masă de lucrătoare antrenate în această activitate, cooperativele meșteșugărești *reprezintă o formă de realizare* a creației plastice populare contemporane în domeniul portului popular de mare amploare, constituind al doilea filon important — după cel al familiei — de transmitere a celor mai caracteristice elemente ale creației tradiționale.

Procesul de valorificare a patrimoniului tradițional presupune acționarea principiului de selecție, de opțiune, spre acele forme care să corespundă mai complex realității, în care obiectul de sursă etnografică este situat în alte coordonate de funcțiuni. În acest fel, *autenticul*, care reprezintă o caracteristică obiectivă a unui fapt de cultură populară, confundîndu-se cu însăși realitatea, devine în acest proces de valorificare criteriul unei judecăți de valoare [15].

Cooperativele de artă populară reprezentînd întreprinderi comerciale, în care rentabilitatea constituie un aspect de primă importanță, îmbină efortul producerii unor piese cu reprezentativitate pentru zona respectivă, dar în același timp accesibile pentru cumpărare. De aici orientarea spre un proces de simplificare, prin selecția elementelor esențiale din fondul tradițional, astfel ca piesa de port popular să fie creată cu o cheltuială de material și de efort uman mai mică, de aici decurgînd valoarea corespunzătoare pentru vînzare. Aceasta reprezintă un proces firesc,

[15] Al. Amzulescu, *Probleme ale autenticității folclorice*, în *Creația artistică populară azi*, Caiet editat de Centrul de informare și documentare al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, 1973, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro

întrucît „valorificarea elementelor artistice specifice unui mod de producție vechi în cadrul unui mod de producție nou este un fenomen strict legat de epoca și de orînduirea socială în care se produce" [16].

Procesul de transmitere a tradiției în cadrul muncii în cooperativă cunoaște anumite particularități, deosebite sistemului individual de execuție a pieselor de port popular. Relația creator-consumator deține alți parametri de legătură, nu numai prin schimbarea mediului căruia îi aparține consumatorul, dar și prin poziția diferențiată pe care o are *creatorul popular* față de *artizan* în procesul de producere a piesei.

În cadrul creației populare se manifestă permanent inventivitatea celei ce a lucrat piesa, astfel ca fiecare din acestea să conțină acele diferențieri necesare a testa ingeniozitatea și talentul femeii : „Fiecare femeie în cadrul conservator al tradiției — așa de conservator, încît de multe ori se poate determina nu numai valea sau regiunea unde s-a brodat o ie sau s-a țesut un vîlnic, dar uneori pînă și comuna — varia la infinit motivele pomenite în vechime, punea ceva din fantezia sa personală, încît, cu tot marele număr de obiecte ce posedăm, rareori întîlnim de două ori același model" [17].

În cadrul cooperației meșteșugărești caracterul spontan și individual propriu creației populare a fost substituit cu forma organizată a producției „asigurînd ritmicitatea producției, randamentul ridicat și calitatea cuprind nu un obiect unicat, ci producția de serie, care păstrează totuși trăsături de unicat conferite de însăși realizarea manuală a produselor" [18].

În contextul culturii contemporane valorificarea creatoare a tradiției artei populare românești, inclusiv a portului popular, cunoaște o multitudine de forme. Ne-am referit anterior la producerea acelor piese care, respectînd cît mai fidel structura, ornamentica, cromatica tradițională a anumitor zone etnografice, se încadrează producției artizanale.

Paralel cu această formă, în etapa contemporană se manifestă *o orientare tot mai pregnantă spre sursele culturii populare în producerea unor obiecte de serie industrială*, adică prin producerea unor țesături și confecții cu caracter urban, avînd la bază filonul de inspirație folclorică, armonizînd forma modernă a obiectului cu decorul popular. Este o trăsătură definitorie a dezvoltării culturii noastre socialiste, manifestată pe multiple planuri — integrată procesului de nivelare a diferențierilor dintre sat și oraș —, apropierea între formele superioare ale artei profesionale și elementele de mare valoare aparținînd artei noastre populare [19].

Această osmoză a unor elemente aparținînd unui fond străvechi de cultură, cu dezideratele practice și estetice ale vieții moderne, a fost posibilă datorită „preexistenței unor caractere moderne în straturile profunde ale creației populare, din care își trag seva și meșteșugurile artistice contemporane" [20].

---

[16] G. Oțetea, *Probleme de transpunere a elementelor de artă populară în producția de țesături*, în „Studii și cercetări de istoria artei", an. VII (1960), nr. 2, p. 41.

[17] G. Oprescu, *Arta țărănească la români*, București, Cultura națională, 1922, p. 27—28.

[18] O. Horșia, *Tradiția nu înseamnă copierea obiectelor din muzee*, în „Astra", an. VII (1972), nr. 4.

[19] T. Bănățeanu, *Să cultivăm gustul artistic popular*, în „Satul socialist", an. II (1970), nr. 250.

[20] P. Petrescu, C. Irimie, *Meșteșuguri artistice în România*, București, Ed. Meridiane, 1967, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro

Proliferarea elementelor și obiectelor de artă populară în mediul urban se datorează în mare parte și faptului că valențele sale se raportează în mod direct și răspund exigențelor estetice ale epocii noastre.

Orientarea gustului citadin spre obiecte de vestimentație, care valorifică pe cale artizanală patrimoniul bogat și variat al portului popular românesc sau care ele însele sînt produse ale acestuia din fondul de zestre al mamelor și bunicilor, se datorează în mod cert reacției ostentative față de monotonia obiectelor rezultate prin serializarea industrială specifică epocii moderne. Acest proces a contribuit la revitalizarea interesului pentru piesele costumului popular chiar în mediul sătesc, ținînd seama că în condițiile vieții contemporane modelul social al satului îl reprezintă orașul.

Reprezentînd o sursă inepuizabilă de inspirație pentru designul industrial, elementele portului popular își găsesc valorificarea de la textura materialului la croi, cromatică și motivistică ornamentală.

Pe toate meridianele globului, la toate expozițiile internaționale, exponatele românești de vestimentație au întrunit calde aprecieri, tocmai prin individualitatea, originalitatea sursei de inspirație, portul popular. Ia românească este azi o piesă a vestimentației moderne de largă circulație, căutată tocmai pentru ineditul valențelor sale estetice. Adoptată gustului omului contemporan, ea poartă și azi încărcătura de frumos pe care o deținea cu secole în urmă și, dacă funcțiile ei practice au căzut în desuetudine, încărcătura de modernitate o consacră azi ca un obiect vestimentar care a erupt peste granițele satului, invadînd orașul, mai mult, toate meridianele globului. Aceasta este una din garanțiile că o astfel de manifestare a artei populare românești, cu izvoare străvechi, își realizează continuitatea în noi forme și consacră mai departe perenitatea unor valori atît de solide, specifice culturii românești.

Noua cultură socialistă, preluînd în forme adecvate elementele valoroase ale culturii populare, sintetizează și impulsionează spiritul creator popular, izvor permanent de frumusețe.

Acțiunile concordante ale tuturor factorilor, ce dirijează azi amplul proces de valorificare a culturii populare, oferă acesteia multiple căi de manifestare în etapa contemporană cît și în perspectivă.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

Discul românesc de muzică populară și-a făcut un nume bun nu numai în țară, dar și dincolo de fruntariile ei. Discurile Electrecord au atins din punct de vedere tehnic, atit în privința calității înregistrărilor cît și a gravurei, nivelul celor mai vestite case editoare de discuri din lume. Competitive pe plan internațional, ele poartă mesajul sonor al unei muzici populare fermecătoare, deosebit de bogată și de variată, prețuită azi pe toate meridianele. Tiraje de peste 200 000 de exemplare la prima confruntare cu beneficiarii interni, tiraje încă sporite prin comenzi ulterioare, sînt actualmente fenomene obișnuite. Este o neîndoioasă dovadă a înaltului prestigiu de care se bucură folclorul nostru muzical, datorită frumuseților sale unice, a talentului ieșit din comun al interpreților care-l însuflețesc, dar și a interesului nemărginit cu care-l întîmpină marele public, în primul rînd țărănimea satului de azi, cel mai credincios amator al discului cu cîntec popular.

Bogăția multilaterală a creației poporului nostru, varietatea mare de genuri, de repertorii, de stiluri și de instrumente muzicale își găsesc împlinire prin mijlocirea discurilor editate de Casa Electrecord. Bătrîne doine și balade, străvechi creații din folclorul obiceiurilor, cîntece de odinioară și de azi și jocuri de tot felul, de pe toate meleagurile, cîntate de interpreți cunoscuți ai cîntecului popular, dar și de tinere talente, care abia se ridică din numeroasele rînduri ale artiștilor amatori, imprimate pe discuri, alcătuiesc o pitorească geografie sonoră a României, întregită și îmbogățită fără istov, cu fiecare disc nou apărut. După un plan bine chibzuit, se urmărește cu perseverență, an de an, ca toate vetrele folclorice ale patriei noastre să fie înfățișate iubitorilor de frumos, prin alese creații ale geniului popular. Interpreții sînt aleși cu grijă, iar repertoriile lor sînt selecționate cu discernămînt, urmărindu-se scoaterea la lumină a celor mai reprezentative, mai autentice valori.

M-am ocupat în mai multe rînduri de discul românesc cu muzică populară, mai ales în paginile revistei noastre și în paginile revistei „Muzica". Din cauza spațiului restrîns, mă voi referi în cele ce urmează la un mare număr de discuri, cuprinzînd aproape întreaga producție de discuri mari (LP) a ultimilor doi ani: 1975 și 1976. Sînt discuri stereo/mono (compatibile), cu indicativul STM-EPE, urmat de numărul de catalog. În cele ce urmează se vor menționa, la fiecare caz în parte, doar numerele de catalog, fără indicativ, același la toate. (Am lăsat la o parte discurile de 25 cm diametru, în ciuda faptului că multe din ele cuprind înregistrări interesante și de valoare, de vreme ce acestea se află în curs de reeditare într-o formă nouă, fiind înlocuite cu discuri mari, de 30 cm diametru, adesea cu cuprinsul remaniat. De asemenea am lăsat, pentru moment, la o parte discurile mici, de 17 cm diametru, de 33 și 45 de ture, deși, în bună parte, cuprind înregistrări interesante și de valoare.)

Răspunzînd interesului pe zi ce trece mai viu al străinătății față de muzica noastră populară, Casa Electrecord editează, de cîțiva ani, mai multe serii de discuri destinate a) virtuozilor muzicii populare românești, b) folclorului specific diferitelor ținuturi ale țării și c) celor mai de seamă ansambluri de muzică populară de pe întinsul țării. Fiecare disc este însoțit de explicații în mai multe limbi străine, obișnuit în franceză și în engleză, menite să lămurească ascultătorii asupra muzicii înregistrate. Explicațiile sînt tipărite pe înseși plicurile discurilor sau — cînd este cazul — în broșuri alăturate discurilor.

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 1, p. 113–119, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro

Seria Virtuozii muzicii populare românești prezintă pe cei mai înzestrați maeștri ai instrumentelor noastre populare. Este, cred, util să reamintesc aci pe cele apărute pînă în perioada de timp de care ne ocupăm. Naiul, unul din cele mai răspîndite instrumente muzicale din lume, dar pe care muzicanții noștri populari l-au ridicat pe cele mai înalte culmi ale artei, este prezent prin trei discuri ale lui **Gheorghe Zamfir (0432, 0433, 0894)**, printr-un valoros disc cîntat pe o față de **Simion Stanciu**, iar pe cealaltă de **Radu Simion (0886)**, disc apărut inițial în seria „Întîlnire cu România", despre care va veni vorba ceva mai încolo, apoi prin două remarcabile discuri ale lui **Radu Simion (0900, 0962)** și printr-un excelent disc al lui **Simion Stanciu (0929)**. Tambalul, instrument îndeobște de acompaniament, dar care în mîna maeștrilor se preface într-un strălucit instrument concertant, este prezent prin două discuri înregistrate de la **Toni Iordache (0895, 0830)**. Vioara, nelipsită din mîna lăutarilor noștri, este reprezentată de trei străluciți maeștri ai arcușului: **Alexandru Țitruș (0887)**, cel mai de seamă lăutar al Transilvaniei zilelor noastre, moldoveanul **Ion Drăgoi (0776)** și bucovineanul **Alexandru Bidirel (0993)**; li se alătură un interesant disc intitulat: **Violoniști din Transilvania (0931)**, cîntat de **Gheorghe Covaci-Cioată, Hendrie Iorga**, frații **Radu și Ilie Vinceu** și **Gheorghe Rada** (vioară cu goarnă). Taragotul (sau torogoata, cum îi spun bănățenii) și oboiul sînt animate de **Dumitru Fărcaș (0896)**, o față a discului fiind cîntată din taragot, iar cealaltă din oboi. Trompeta, care a pătruns încă din veacul trecut în patrimoniul instrumentelor muzicale populare și pe care instrumentiștii noștri o mînuiesc într-o manieră specifică, proprie intonațiilor populare, adesea cu o nebănuită virtuozitate, este prezentă prin **Constantin Gherghina (0933)**. I-am lăsat la sfîrșit pe cei trei instrumentiști de mare talent, adevărați „oameni-orchestră", care însuflețesc cu egală măiestrie mai multe instrumente: **Ion Lăceanu** din Săceni — Teleorman: *fluier, caval, ocarină, solz de pește, două paie* (aerofon făcut din paie de ovăz, cu ancii similare cu cele ale cimpoiului, o țeavă cu găuri pentru degete și cealaltă de ison, fără găuri) și *cimpoi* **(0802)**, **Nicolae Pleșa (0992)**, de fel din Laloșu — Vîlcea: *fluier, fluier gemănat, ocarină, cimpoi, două paie, „bîrzoi"* (acrofon cu ancie ca a cimpoiului), *„dudă"* (aerofon cu ancie ca cea a clarinetului) și *drîmbă*, și **Silvestru Lungoci (01023)** din Horodnic de Jos — Suceava: *fluieraș moldovenesc, fluier mare moldovenesc* (fluiere cu șase găuri pentru degete, cu țeava complet deschisă la amîndouă capetele), *tilincă* (fluier mare cu țeava complet deschisă la amîndouă capetele, fără găuri pentru degete), *nai* (instrument dispărut din Moldova și Bucovina, reintrodus de solistul nostru) și *cimpoi*. Datorită cuprinsului, amintim aci și discul **Instrumente folclorice (0431)**, apărut și el în seria „Întîlnire cu România", cu piese instrumentale înregistrate de la **Gheorghe Zamfir** (*nai*), **Dumitru Zamfira** (*fluier*), **Marin Chisăr** (*cimpoi*), **Ion Milu** (*taragot*), **Ion Șerban** (*cobză*), **Toni Iordache** (*țambal*), **Florea Cioacă** (*vioară*) și **Gheorghe Rada** (*vioară cu goarnă*).

★

Discurile LP închinate virtuozilor bătrînului nai s-au îmbogățit cu încă trei. Cel dintîi este cîntat de **Damian Luca (01057)**. Nepot și învățăcel al lui Fănică Luca, el și-a făcut un bun nume atît în țară, cît și în străinătate. Discul de față — cel dintîi LP al său, editat în țară — cuprinde o selecție de doine, cîntece și jocuri din repertoriul său, 12 piese cu totul. Dintre ele, găsesc demn de pomenit două interesante fantezii pe teme populare: „Ca din tulnic" și „Doină din Carpați", un frumos cîntec din repertoriul lui Fănică Luca: „La casa cu trestioară", „Mărie, Mărie", un frumos cîntec liric (altul decît cel îndeobște cunoscut cu acest titlu), jocul „Hangul" și „Repezita", o sîrbă iute, cîntată cu o prodigioasă staccatură. Îl acompaniază propria sa orchestră de muzică populară. Prezentarea discului o iscălește Harry Brauner. Al doilea disc recent apărut este consacrat naistului **Nicolae Pîrvu (01076)**. Elev și el al lui Fănică Luca, solist al unui ansamblu craiovean după terminarea școlii, iar din 1968 solist al Ansamblului „Perinița", l-au consacrat o seamă de răsunătoare turnee peste hotare. Discul său cuprinde așijderea 12 piese, parte oltenești — parte muntenești. Între ele o frumoasă „dragoste" muntenească: „Ca pe luncă", „Rustemul" și „Alunelul așezat", două viguroase jocuri țărănești din Oltenia, provincia natală a solistului, „Săbărelul", vestită și inspirată cîntare a Bărăganului, melodia oltenească „Busuioc de la Pleniță", parte doinită și parte ritmată (împrumutată, cred, din repertoriul clarinetistului Iliuță Rudăreanu), precum și două inspirate cîntece: „Coborîi din deal în vale" și „Pe deal pe la Drăgănești". Îl acompaniază Paraschiv Oprea, cu orchestra sa. Discul este prezentat de Iosif Herțea. În fine, al treilea disc nou ieșit, totodată al treilea LP al solistului, este: **Radu Simion (01211)**. De astă dată e acompaniat de propria sa orchestră, pe care a fost încuviințat s-o numească „Orchestra Electrecord". (Ar fi fost poate mai indicat să fi fost numită: „Orchestra de instrumente muzicale populare a Casei de discuri Electrecord — România".) Este un disc reprezentativ al acestui valoros artist popular, unul din cei mai apropiați discipoli ai lui Fănică Luca, vrednic urmaș al acestuia. Radu Simion a cucerit o seamă de premii și de trofee internaționale, fermecînd iubitorii de cîntec popular din numeroase țări din Europa,

https://biblioteca-digitala.ro

Africa, Asia și cele două Americi. Acest remarcabil disc cuprinde 14 piese, cu grijă alese : un frumos cîntec liric muntenesc : ,,De dragoste", două inspirate doine cu caracter improvizatoric : ,,Ca la cring" și ,,Doina de la Rucăr", cîntecul ,,Du-te, neică, și te culcă", cunoscutul și apreciatul cîntec ,,Dorul meu e numai dor" și nouă jocuri. Între acestea, atrag atenția prin ritmica lor particulară : ,,Șchioapa" și ,,Ca-n Banat" prin ritmul lor șchiop, ,,Ca la Breaza" prin ritmul ei sincopat și ,,Brîul pe șase" prin structura lui din secțiuni de cîte trei măsuri binare, de unde i se trage și numele.

Al doilea LP al lui **Ion Lăceanu (01210)**, apărut de curînd, este o nouă și binevenită contribuție la cunoașterea instrumentelor muzicale ale poporului nostru. Ion Lăceanu a început prin a cînta din *fluier* (din fluierul comun, cu ,,dop" și șase găuri pentru degete, cunoscut pretutindenea, de-a lungul și de-a latul țării). La recomandarea lui Ionel Budișteanu a fost angajat în orchestra de muzică populară a Ansamblului ,,Perinița" din București. Aici și-a desăvîrșit măiestria și și-a lărgit instrumentarul : a început să cînte și din *cimpoi* (1957), din *caval* (1958), din *ocarină* (1962), din *pai* și din *solz de pește* (1965). A participat la un mare număr de turnee artistice în mai bine de 40 de țări, din patru continente, cu ansamblul din care făcea parte, dar și cu altele, între care cu formația vestită a lui Gheorghe Zamfir (1970—1972), iar din 1973 cu formația nu mai puțin faimoasă a lui Radu Simion. Noul său disc cuprinde 15 piese din folclorul muntenesc și oltenesc, dintre care cinci sînt cîntate din *caval*, șase din *fluier* și cîte una din *ocarină*, *cimpoi*, *pai* și *solz de pește*, toate cu egală măiestrie. Este un disc care încîntă pe oricine-l ascultă. Din păcate, plicul discului lasă mult de dorit din punctul de vedere al înfățișării grafice. Bine gîndit, el a fost realizat de Întreprinderea poligrafică ,,Bucureștii-Noi' sub orice critică. (De altmintrelea, înfățișarea grafică a plicurilor cu muzică populară a început, de la o vreme încoace, să lase de dorit. Cred că este firesc să se pretindă ca discurile destinate în primul rînd străinătății să fie și din acest punct de vedere la înălțimea celor mai bune realizări grafice străine, cu atît mai mult cu cît calitatea înregistrărilor și a gravurii a atins, cum am mai arătat, cei mai înalți parametri ai exigențelor tehnicii moderne.)

Numărul soliștilor în stare să cînte cu meșteșug din mai multe instrumente muzicale populare a sporit cu discul **Constantin Chisăr (01140)**. De fel din Goicea Mare (Dolj) el este unul din marii virtuozi ai *fluierului*. S-a evidențiat la mai multe concursuri și festivaluri naționale și internaționale. Discul de față ni-l prezintă și ca foarte bun solist din *caval*, *ocarină* și *cimpoi*. Cele 16 piese cîte se află gravate pe cele două fețe ale discului — o selecție judicios alcătuită din folclorul oltenesc — sînt cîntate din *caval* (șapte piese), din *fluier* (trei piese), din *ocarină* (trei piese) și din *cimpoi* (trei piese). Trei din ele : ,,Doina lui Șarpe", ,,Doina oltenească" și ,,Doina de la Bîrca", sînt cîntate, rînd pe rînd, din cimpoi, ocarină și caval fără nici un fel de acompaniament. Se dă astfel prilej solistului să-și desfășoare nestingherit măiestria în interpretarea acestori cîntări, la obîrșie de formă liberă-improvizatorică, relevînd în plinătatea ei substanța monodică a doinelor noastre. Cîntări de largă respirație melodică, cîntece ,,lungi", ,,îndelungate" sau ,,prelungi", cum le numește poporul care le-a creat, doinele sînt parcă făcute anume ca să viețuiască fără artificiile unor voci însoțitoare, care riscă de cele mai multe ori să le umbrească și să le îngreuneze melosul lor specific, să le împietrească forma. Celelalte piese : un cîntec și douăsprezece jocuri, între care ,,Mîndrele", ,,Rustemul de la Întorsura" și ,,Rustemul din Goicea", cu ritmica lor pregnantă, sînt acompaniate cu multă înțelegere și discreție, în cel mai bun stil, de Orchestra lui Paraschiv Oprea. Explicațiile necesare unei bune înțelegeri a celor înregistrate au fost scrise de Iosif Herțea.

Vioara a pătruns demult în lumea instrumentelor muzicale ale poporului nostru. Din veacul al XVIII-lea este aproape nelipsită din mîna muzicanților populari, care s-au priceput să-i adapteze o tehnică specifică, pe potriva cerințelor cîntecului popular. Tehnica empirică a lăutarilor noștri ajunge nu o dată să epuizeze toate resursele instrumentului, îmbogățindu-i mijloacele de expresie prin fel de fel de artificii, punîndu-l cît mai deplin în slujba intonațiilor populare. Toate acestea sînt sugestiv ilustrate de discul lui **Mihai Botofei (01101)**, al cărui stil violonistic, riguros autentic, cuprinde și o seamă de artificii întîlnite doar la marii virtuozi. Acompaniamentul Orchestrei lui George Sîrbu, un talentat muzician din Țara de Sus, sprijină și subliniază autenticitatea melodiilor însuflețite de ,,scripcarul" nostru, un buchet bogat de melodii moldovenești din părțile Neamțului, ținutul său de baștină. Dintre cele 19 piese cîte se află imprimate pe cele două fețe ale discului, doine, cîntece și jocuri, menționăm : ,,Jocul ursului" și ,,Căiuții", melodii ale obiceiurilor de Anul nou, un interesant ,,Jumătate de joc", dans specific Moldovei, alcătuit din două mișcări contrastante, un frumos cîntec de nuntă în ritm șchiop de trei timpi, al treilea cu ceva-ceva mai lung, și o impresionantă ,,Baladă moldovenească", cîntată fără vreun acompaniament. Prezentarea muzicologică a discului este scrisă de Constantin Gh. Prichici.

Prin înregistrările care o alcătuiesc, ,,Rencontre avec la Roumanie" (Întîlnire cu România) și-a propus să parcurgă diferite vetre folclorice ale țării, îndeosebi cu ajutorul unor genuri de largă accesibilitate : doine, cîntece, cîntece de joc și jocuri în primul

https://biblioteca-digitala.ro

rînd, în interpretarea unor soliști de talent și a unor formații muzicale de certă valoare. Au apărut discurile : **Maramureș I (0878), Maramureș II(0891), Sălaj (0750), Bihor (0997), Banat (0751), Caransebeș (0932), Oltenia (0890), Gorj (0803), Bucovina I (0963)** și **Bucovina II : Din folclorul obiceiurilor (0994)**.

Serie de prestigiu, „Întîlnire cu România" s-a îmbogățit cu un nou disc închinat folclorului specific Țării de Sus : **Bucovina III : Dansuri (01058)**, cu un total de 19 jocuri bucovinene în interpretarea orchestrei de muzică populară a Ansamblului „Ciprian Porumbescu" din Suceava și a principalilor ei soliști instrumentiști : Silvestru Lungoci (fluier), Ion Uță (clarinet), Alexandru Havriliuc (trompetă) și Nicolae Păsniciuțu (cobză). Cinci dintre jocuri ne înfățișează și ambianța sonoră pe care o alcătuiesc pașii și strigăturile dansatorilor. Simpla înșirare a cîtorva din titluri este edificatoare asupra bogăției coregrafice din partea locului : „Corăbeasca", „Trilișeștii", „Arcanul", „Roata", „Bătrînească", „Țărănească", „Pe bătute", „Pădurețul", „Cioful". Titlurile sînt întregite cu localitățile sau zonele în care jocurile se dansează sau de unde au fost învățate : „Trilișeștii de la Mănăstirea Humorului", „Arcanul de la Cîmpulung", „Roata de la Vatra'Dornei", „Roata de la șes", „Hora mare a Cîmpulungului" ș.a.m.d. George Sîrbu, dirijorul orchestrei, este un bun cunoscător al folclorului muzical din partea locului. Cu multă pricepere el știe să sublinieze sensurile și valorile melosului local, parfumul său de autenticitate. Prezentarea a fost scrisă de Corneliu Dan Georgescu. Un alt disc al acestei serii este **Muntenia (01056)**, în interpretarea Orchestrei Paraschiv Oprea și a unui grup de reputați soliști : Irina Loghin și Benone Sinulescu (voce), Dumitru Zamfira (fluier, caval, ocarină), Damian Luca (nai), Gheorghe Udilă (clarinet), Ion Șerban (cobză) și Iani Marinescu-Ciuciu (țambal). Acest remarcabil disc prezintă iubitorilor de folclor nu mai puțin de 21 de piese. Menționăm o frumoasă și interesantă variantă a „Cîntecului lui Gheorghilaș", al cărei subiect se leagă de Munții Buzăului, în interpretarea Irinei Loghin. O acompaniază cuminte o vioară și o cobză, orchestra intervenind abia spre sfîrșit, cînd tensiunea dramatică a baladei este în culme. Între jocuri, care predomină, se numără : „Briul pe șase", Briul pe opt", „Briul fetelor", „Fedeleșul fetelor", mai multe „Breze" (între care „Breaza lui Matache", cîntată altădată de acest vestit lăutar al Argeșului), mai multe „Sîrbe" și cîteva „Hore". Transilvania este prezentă prin **Valea Someșului (01104)**, în interpretarea Orchestrei George Vancu și a cîtorva soliști din partea locului : Ion Fărcaș (fluier, caval, ocarină), Ion Sabadiș și Iosif Ghemant, doi cunoscuți „ceterași" de pe Someș (vioară), Mia Dan și frații Ion și Augusin Filip (voce). Alături de piese bune, frumoase și valoroase, ca de pildă : „De strigat din Leșul Ilvei" (vioară : Ion Sabadiș), „Românesc" și „Ardelean din Gherla" (vioară : Iosif Ghemant), cîntecul „De-ar ști, Doamne, cineva" (voce : Mia Dan) ș.a., întîlnim din păcate și o seamă de piese comune, unele complet lipsite de interes, ca de pildă : „Doină din Năsăud" o pastișă pastorală, cîntată pe deasupra din cavalul obișnuit (cu dop și cinci găuri), instrument netipic în Transilvania, „Bărbuncul din Gherla", „Învîrtită din Gherla", o melodie de largă circulație (la obîrșie pe cît se pare „Joc de doi bănățean"), „Bărbuncul din Năsăud" melodie pe cît de cunoscută, pe atît de neinteresantă, cîntecul „Mînca-te-ar focul, drăguț" netipic pentru muzica populară românească ș.a. Cred că se impune reeditarea acestui disc cu îmbunătățirile care se impun : folclorul de pe Someș, deosebit de interesant, de frumos și de variat, trebuie prezentat la înălțimea valorii sale. Prezentarea discului a fost scrisă de Dumitru Vârtic de la Radio — Cluj-Napoca.

O interesantă serie de discuri are ca obiect prezentarea unor Ansambluri folclorice românești. Au apărut pînă acum discurile închinate ansamblurilor **Rapsodia Română (0752), Ciocîrlia I (0853), Ciocîrlia II (0879), Perinița (0702)** și **„Frunză verde" (0829)**.

Seria aceasta a fost îmbogățită cu discul nou apărut : **Ansamblul folcloric „Maramureșul" (01059)**, de fapt orchestra de muzică populară a Ansamblului cu același nume din Baia Mare, cu principalii ei soliști instrumentiști : Dumitru Dobrican (fluier, taragot), Augustin Roman, Augustin Cosma, Vasile Serasz și Alexandru Iancu (vioară). Dirijor : Alex andru Viman. Ansamblul a întreprins o serie de turnee în Uniunea Sovietică, Bulgaria, Iugoslavia, Portugalia etc. Materialul folcloric înregistrat se rezumă la cel specific Codrului și Țării Chioarului. Remarcăm o suită de dansuri așa cum ele se înșiruie în partea locului : „De început", „Românesc", „Boieresc" și „Scuturat". Melodiile sînt alese cu grijă, iar acompaniamentul păstrează în bună măsură o atmosferă rustică. Prezentarea a fost scrisă de Ștefan Cărăpănceanu. Alt disc recent apărut este : **Orchestra folclorică românească Benone Damian — Nicolae Pîrvu : nai (01209)**. Întemeiată în 1968, mica orchestră de muzică populară a lui Benone Damian a devenit celebră în urma unor turnee în Elveția, Franța, Republica Federală Germania, Republica Democrată Germană, Luxemburg, Olanda, Suedia, Canada și Statele Unite ale Americii. Benone Damian (vioară, acordeon), Nicolae Pîrvu (nai), Gheorghe Popa (caval, cimpoi, taragot), Ion Cîrstoiu (fluier, clarinet) și Ion Miu (țambal) cîntă cu nerv și strălucire o seamă de melodii cunoscute, de largă circulație, pe care le știu de la diverși alți soliști ai muzicii noastre populare. Este o consecință a faptului că acești înzestrați muzicanți s-au rupt cam prea de mult de viața folclorică propriu-

https://biblioteca-digitala.ro

zisă și din această pricină nu au posibilitatea să-și primenească repertoriul. Prezentarea discului a făcut-o Vasile Mereuță.

În ultimul trimestru al anului 1976, Casa de discuri Electrecord a lansat o nouă serie de discuri, în atenția străinătății, inititulată N u n t a l a r o m â n i. Au fost editate și în trecut discuri cu cîntece de nuntă, bunăoară discul **Justina Bălușeanu : Cîntece de nuntă (EPD 1174)** sau discul **Maria Peter : Cîntece de nuntă de pe Valea Someșului (EPE 805)**. De astă dată este însă vorba de o serie întreagă anume destinată obiceiurilor de nuntă. Este începută de discul : **Nunta la români, Nr. I, Sălaj (01214, 01215)**. Cele două discuri fixează atmosfera sonoră a unui întreg spectacol realizat de Ansamblul „Meseșul" din Zalău, sub îndrumarea și conducerea artistică a lui George Mițin-Vărieșescu. Înregistrările urmează cadrul scenariului, secționat în următoarele părți : 1. *Chemarea la nuntă*, 2. *La chiperi*, 3. *Sosirea la nuntă*, 4. *Plecarea la cununie*, 5. *Venitul de la cununie*, 6. *La masă* și — ca la orice spectacol — 7. *Final*. Cîntece și dansuri rituale-cermoniale, oratii și felurite cîntece ocazionale se împletesc într-un tot pitoresc. Acestea din urmă sînt cîntece de joc sau jocuri cărora li s-au potrivit ad-hoc felurite vorbe în legătură cu nunta, cu nuntașii. Asemenea cîntece ocazionale au apărut în vremea din urmă în toate ținuturile țării, odată cu obieceiul de a angaja să cînte la nunți — îndeosebi la nunțile „cu dar" — cîntăreți cît mai cunoscuți, cît mai renumiți. Lor, în primul rînd, li se datorește apariția acestei noi categorii de cîntece ocazionale de nuntă. Soliști : Ileana Domuța, Leontina Gavriluț, Ana Hossu, Grigore Ignat, Elena Moldovan, Vasile Moldovan, Pavel Păușan, Domnița Săbăduș (voce), Emil Barz, Hendric Iorga (vioară) și George Mițin-Vărieșescu, totodată dirijorul orchestrei (taroste). Se vor edita în viitor alte discuri cu folclorul specific nunților țărănești, după un plan care tinde să cuprindă toate vetrele folclorice ale țării.

★

Discul **Domnica Trop : Seara cînd răsare luna (01055)** este un adevărat eveniment editorial. Țărancă din Izverna (Mehedinți), ea cîntă în cel mai neaoș stil un încîntător repertoriu muzical, propriu ținutului ei de baștină și în parte ținuturilor bănățene învecinate : comuna Cornereva cu cele 39 de sate ale ei. Discul cuprinde 10 piese : patru cîntece-doinite specifice locului, o horă și cinci sîrbe de tip gorjenesc, integrate stilului local, îndeosebi prin interpretare. Două din cîntece sînt fără acompaniament : „ Mărie, Mărie" și „Nu te mai pot iubi, lele", iar celelalte două sînt acompaniate doar de zumzetul molcom al cobzei : „Fir-a naibului de deal" și „Dă-mi, Doamne, zile mai multe" ; la acesta din urmă intervine și un fluier, care intonează interludiile. Lui Paraschiv Oprea nu i-a fost deloc ușor să o acompanieze pe Domnica Trop, neobișnuită să cînte cu orchestră. Talentatul dirijor mi-a povestit cum, la un moment dat, Domnica l-a apostrofat : „Mai stai odată locului, nu mai da atîta din mîini, că mă încurci!" De aceea s-a străduit să o lase să cînte cît mai în voie, lăsînd la o parte orice acompaniament sau reducîndu-l la minimum, în cazul cîntecelor tărăgănate. Cele 10 piese, din discul **Angelica Stoican : Neică, dorurile tale (01207)**, aparțin aceleiași zone folclorice, solista fiind și ea din partea locului. Evidențiată prin concursul „Floarea din grădină" al Televiziunii noastre, ea valorifică cu convingere frumusețile folclorului pe care l-a învățat în comuna natală și în împrejurimi. Ca și Domnica Trop, ea interpretează patru cîntece-doinite, o horă și cinci sîrbe. Folclorul oltenesc este prezent și în discurile : **Maria Ciobanu : Între Jiu și-ntre Olteț (01022)** și **Maria Ciobanu : În vale la noi la Olt (01168)**. Cu glasul ei ca de cleștar, cu un timbru particular deosebit de fericit, într-un admirabil stil țărănesc, propriu folclorului oltenesc, ea ne prezintă de fiecare dată un repertoriu bogat și variat, cu multă grijă ales. Cel dintîi disc ne prezintă un vechi cîntec din partea locului : „Lie, ciocîrlie", într-o variantă proprie, care constituie o adevărată probă de bel-canto țărănesc. Alături de melodii vechi ca acesta, cîntate întotdeauna cu participare creatoare, Maria Ciobanu cîntă și din sîrbele și horele oltenești care abia au „ieșit". Uneori le împodobește cu ingenioase artificii ale cîntării noastre populare : sîrbele „Du-mă, Ioane, în Bălcești" și „Mîndro,-n Lunca Banului", din primul disc, le dirlăiește pe alocurea (dîrlăitul fiind o specie de cîntare vocală ce tinde să imite glasul unor instrumente). Cele 13 piese gravate pe primul disc (două cîntece-doinite, un cîntec ocazional de nuntă, patru cîntece ritmate, o horă și cinci sîrbe) sînt acompaniate cu discreție și nerv de Orchestra Victor Predescu, iar cele 12 piese gravate pe al doilea disc (o doină, o doină-cîntec, opt cîntece cu acompaniament ritmat și două sîrbe) sînt acompaniate de Orchestra Paraschiv Oprea. Alt disc bun cu folclor oltenesc este : **Filofteia Lăcătușu : Jiule, pe malul tău (01097)**. Cuprinde 11 piese : două cîntece de stil vechi cu unele elemente de doină (al doilea, „Măi, neicuță dragă", este un interesant cîntec pe versuri pentasilabice), șase sîrbe și trei hore. Acompaniază Orchestra Paraschiv Oprea. Discul **Ileana Greculescu : Gilort, apă cunoscută (01139)** ne prezintă o cîntăreață mai puțin cunoscută. Cu voce plăcută, frumos timbrată și într-un stil bun, ea cîntă un repertoriu bine echilibrat, alcătuit din cunoscutele și vestitele sîrbe și hore gorjenești. Mai întîlnim o frumoasă doină din repertoriul Mariei Lătărețu : „Sus în deal pe poieniță", un cîntec parte doinit — parte ritmat,

https://biblioteca-digitala.ro

variantă a binecunoscutului cîntec „Gheorghe, Gheorghe" și un cîntec ocazional de nuntă: „Brăduleț crescut pe munte". O acompaniază Orchestra Paraschiv Oprea. **Ionela Prodan**: **Ulte dorul, trece dealul (01099)** este un nou LP al acestei cunoscute și apreciate soliste. Deși ea dovedește o mare predilecție pentru doine și pentru cîntecele-doinite, pe care le cîntă cu evidentă participare afectivă, discul de față cuprinde doar hore și sîrbe, cu excepția a două „balade", în realitate doine lirice (a doua cu text haiducesc). Ar trebui mai multă grijă în privința titlurilor, spre a nu se contribui și pe această cale la sporirea confuziei, și așa destul de mare în această privință. Trebuie spus că Ionela Prodan este viu preocupată de a-și îmbogăți și primeni repertoriul cu piese valoroase de pe meleagurile Olteniei natale. **Maria Cornescu și Nelu Bălășoiu**: **Gorjule, plai însorit (01100)** prezintă de astă dată un mănunchi de 12 cîntece în dialog, mai toate ritmate (hore și sîrbe). O singură excepție: „Strigă mîndra la neica", o variantă frumoasă a baladei despre sora otrăvitoare. Acompaniamentul este susținut de Orchestra Paraschiv Oprea. **Matei Constantin**: **De prin sate și vîlcele (01098)**, cu glas subțirel și dulceag, uneori puțin nazal, dar într-un stil bunicel, ne cîntă un repertoriu muzical comun. Solistul ne mărturisește că: *„De prin sate și poiene / Culeg cîntecele mele / Și le cînt cu-atîta dor, / Pe placul oltenilor ..."*. Am prefera să culeagă și să cînte — oltenilor și altora — melodii și poezii autentice, în locul unor „făcături" de acest soi. Am fi mai cîștigați! L-a acompaniat și pe el Paraschiv Oprea cu orchestra sa.

Repertoriul muzical pe care-l cultivă Ion Dolănescu este parte oltenesc — parte muntenesc. Noul său LP: **Ion Dolănescu**: **Balade și cîntece din Țara Novacilor (01096)** este un disc excepțional prin cuprinsul său: două balade, două doine, patru doine „de dragoste", un cîntec ritmat (iamb + piric) și o sîrbă. L-a acompaniat cu înțelegere și în stil Orchestra Florian Economu. Strădaniile acestui deosebit de talentat și de îndrăgit solist al muzicii noastre populare de a-și îmbogăți fără preget repertoriul, abordînd și genuri mai rare, ca bunăoară balada, sînt mai mult decît lăudabile. Interesul mare cu care publicul a întîmpinat acest valoros disc trebuie să-i fie îndemn să continue, scoțînd la lumină și punînd în circulație și alte cîntări frumoase, pe nedrept date uitării. Este o pildă pe care ar trebui s-o urmeze și alți soliști de muzică populară, simțindu-se obligați să valorifice și tezaurul clasic de inestimabile valori al cîntecului nostru popular. **Benone Sinulescu**: **Cînd eram în satul meu (01021)** prezintă în acest nou LP un mănunchi de 14 cîntece, mai toate de stil nou. Uniformitatea pe care o produce acompaniamentul lăutăresc, rezumat aproape invariabil la țiituri de horă sau de sîrbă, este în oarecare măsură înlăturată prin ingeniozitatea și fantezia de care dă dovadă Paraschiv Oprea, dozîndu-și cu meșteșug instrumentele care-i alcătuiesc orchestra. Între aceste cîntece de stil nou se află și unul a cărui melodie este țesută pe canavaua ritmului giusto-silabic: „Maica m-a făcut pe mine", iar alături de acesta un cîntec parte doinit — parte ritmat, într-un mers iambic aproape riguros: „I'auzi cum mai cîntă cucul". Discul **Ileana Sărăroiu (01053)** ne prezintă un repertoriu muntenesc comun. Calitățile sale vocale și interpretative sînt mai pe potriva cîntecelor de petrecere și a romanțelor, pe care le cîntă cu participare și cu acel patos care le este propriu.

Banatul este înfățișat prin discul **Mariana Drăghicescu (01060)**. De fel din Cornereva (Caraș-Severin), ea ne prezintă de astă dată un singur cîntec-doinit din minunatul folclor al comunei natale: „Sus, sus, sus în furca Cernii". Încolo interpretează cu sensibilitate și într-un stil de cîntare neaoș bănățean alte patru cîntece tărăgănate și șapte cîntece de joc (trei „Brîuri", două „Ardelene", un „Joc de doi și Brîu" și o „Horă"). De remarcat că două din cîntecele-doinite alternează cu melodii de dans („Horă" într-un caz și „De doi", în celălalt). Meșteșugul vocal al Marianei Drăghicescu îi îngăduie să țesă migăloasa horbotă ornamentală a cîntecelor tărăgănate din partea locului și să interpreteze cu voioșie cîntecele de joc. O acompaniază frumos Orchestra George Vancu.

Folclorul specific din Crișana ne este împărtășit de discul **Florica Duma**: **Fetele din Lăzăreni (01102)**, cu cele 12 piese ale sale: trei cîntece tărăgănate și nouă cîntece de joc (două în ritm de „Poargă", cinci în ritm de „Pe picior" și două în ritm de „Ardeleană"). Cîntecul de stil vechi „La Lupoaia-ntre hotare" este cîntat fără acompaniament; introducerea și interludiile le cîntă o vioară singură. Confruntarea melodiilor imprimate pe discul de față cu notațiile cunoscutului folclorist arădean Ioan T. Florea, din frumosul volum, sugestiv intitulat *Drag mi-i cîntecul și viața*, cu bogatul ei repertoriu, scos în 1975 de Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă al județului Arad, dovedește că solista noastră își trăiește cu intensitate muzica pe care o însuflețește. Departe de a fi identice, ele sînt variante, de vreme ce solista — aidoma înzestraților păstrători și totodată creatori populari — își recreează cîntecele ori de cîte ori le cîntă. A acompaniat-o, cu multă pricepere și cunoaștere a stilului din partea locului, George Vancu (și el din părțile Aradului), cu orchestra sa.

**Frații Petreuș**: **Mîndruță de pe Mara (01213)** ne bucură cu un frumos și autentic repertoriu muzical maramureșean, alcătuit din doine, cîntece-doinite, cîntece de petrecere și cîntece de joc, cu totul 18 piese. O față a discului este cîntată de Ion Petreuș, iar cealaltă de Ștefan

https://biblioteca-digitala.ro

Petreuș, acompaniați de propriul lor taraf : la vioară Ștefan și la „zongoră" (cum e numită în graiul locului chitara), Ion. De fel din Glod (Maramureș), frații Petreuș sînt reprezentanții străluciți ai țăranilor-lăutari, care pot fi încă întîlniți ici-colo pe toate întinderea țării, cu osebire pe meleagurile Transilvaniei și ale Bucovinei. Muzica de nobilă și autentică obîrșie pe care o cultivă, ca și arta neaoș țărănească cu care o interpretează, împărtășind-o ascultătorilor, îi definește, așezîndu-i între cei mai înzestrați rapsozi ai cîntecului nostru popular. În mai puțin de un deceniu, ei au cîștigat o extraordinară popularitate. Sînt călduros apreciați nu numai în Maramureșul natal, nu numai în părțile imediat învecinate ale Transilvaniei, ci pe tot cuprinsul țării. (Îi apreciază și un număr din ce în ce mai mare de iubitori ai cîntecului popular de peste hotare.) Acest miracol l-au săvîrșit înaltele valori ale repertoriului lor muzical, puritatea și prospețimea lui, sinceritatea și măiestria spontană cu care-l însuflețesc, ca și marea frumusețe a poeziilor. Iată cîteva, citate din prezentul lor disc : *Cine-o zis horea dintîie! / Un pruncuț mic în fășie : / L-o lăsat mă-sa dormind, / L-o aflat horea horind.* Sau : *Horile din astă lume / Știu că nu le-am pus eu nume. / Și pe mine m-o-nvățat, / Mama cînd m-o legănat.* Ori această minunată „Hore a frunzei verzi" : *Eu de-aicea nu mă duc, / Pînă nu mă duc la plug / Și atîta mi-oi petrece, / Pîn-oi vedea frunza verde ; / Eu de-aicea n-oi pleca, / Pînă nu-mi aud horea, / Că horea plugarului / Este glasul cucului, / Scîrțîitul plugului / Și-nfrunzitul codrului.* Ca să nu le citez decît pe acestea ! O noutate : două frumoase variante ale „Horei lungi" maramureșene, cîntate din fluier de Ion Petreuș, în cel mai curat stil tradițional. Varianta care deschide discul este acompaniată de zvonul argintiu al unei întregi colecții de clopote, pe care soliștii noștri le-au adus de acasă, dorind să închipuie sonor cioporul de oi care-l urmează pe păcurarul fluieraș. De aci și titlul acestei străbune doine : „Horă lungă ciobănească". Varianta cealaltă, care încheie discul, este lăsată doar pe seama fluierului și a isonului gutural caracteristic, care-l însoțește, dînd parcă relief cîntării. Alt disc cu folclor din părțile Maramureșului este : **Viorel Costin : Cine nu știe ce-i dorul (01103)**. Acompaniat de George Vancu și orchestra sa, tînărul solist (cel dintîi deținător al trofeului „Floarea din grădină", populara emisiune-concurs a Televiziunii noastre) cîntă alături de o seamă de cîntece maramureșene și cîteva cîntece a căror obîrșie trebuie căutată pe alte meleaguri, dar care s-au împămîntenit în partea locului.

Un deosebit de interesant disc ne prezintă 10 piese din dialectul muzical aromân. Este intitulat : **Muzică populară macedoromână — Grupul vocal „Fărșerotii" (01105)**. După datină, cîntecele fărșerotilor (importantă ramură a macedoromânilor sau aromânilor) sînt polifonice : melodia o începe un solist urmat de un al doilea, care improvizează o contramelodie, în vreme ce corul ține isonul pe fundamentală. Acest interesant stil vocal polifonic este pe alocurea contaminat, în discul de față, de unele influențe eterogene, în speță paralelisme de terță, netipice. Dacă s-ar fi încredințat supravegherea acestor înregistrări unui specialist în materie, bunăoară folcloristul George Marcu, cel mai bun cunoscător al folclorului muzical aromân, asemenea neajunsuri ar fi fost lesne înlăturate, spre folosul tuturora.

**Țară nouă, cîntec nou (EPE 01172)** este destinat cîntecului de viață nouă. Cei doisprezece interpreți : Anton Achiței, Mărioara Bălan, Maria Ciobanu, Mărin Cornea, Ion Cristoreanu, Ion Dolănescu, Irina Loghin, Maria Păunescu, Benone Sinulescu, Floarea Tănăsescu, Elisabeta Ticuță și Elena Zamfira, sînt acompaniați de Orchestra de muzică populară a Radioteleviziunii Române, dirijată de George Vancu și de Radu Voinescu, precum și de orchestra de muzică populară a Ansamblului „Ciocîrlia", dirijată de Ionel Budișteanu, Florian Economu, Costel Moisa și Paraschiv Oprea.

Nu pot încheia fără să aduc neprecupețite laude redactorilor Stela Nachi (realizatoarea celor mai multe din discurile de care m-am ocupat) și Ștefan Bonea, precum și maeștrilor de sunet ing. Erwin Șervan și Vasile Sibana, cu deosebire acestuia din urmă, tînăr dar priceput, fiindcă lui i se datoresc aproape toate discurile de care a fost vorba în cele de mai sus *.

---

* Nu am avut la îndemînă următoarele discuri : Irina Loghin (01138), Elena Merișoreanu (01141), Maria Butaciu (01142), Iosif Cioclodea (01143), Elisabeta Ticuță (01169), Sofia Vicoveanca (01170), Lucreția Ciobanu (01171), Benone Sinulescu (01206), Mărin Cornea (01208), Moldova I (01212) și Ansamblul folcloric „Crișana" (01216). Trag nădejde să mă ocup de ele cu altă ocazie, ca și de discurile ce vor apărea între timp.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

## MIHAI POP, PAVEL RUXĂNDOIU, *Folclor literar românesc*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1976, 366 p.

Studiile româneşti de cultură populară au intrat deja în etapa realizării unor sinteze asupra diferitelor componente ale sale, care să impună — pe baza analizei unui fond, reprezentativ de date — orientări şi puncte de vedere originale, dar, mai ales, o concepţie teoretică unitară. Este vorba deci de realizarea unor lucrări care, aprofundînd teoretic aceste domenii corelate ale creaţiei tradiţionale în sensul determinării originilor, trăsăturilor şi căilor de evoluţie comune, să depăşească un anumit particularism disciplinar în sensul unei încadrări a lor într-o perspectivă etnologică (deci ca fenomene de cultură populară) şi antropologică (deci ca fenomene social-culturale, în general).

Aşadar, cu atît mai reprezentativă apariţia acestei lucrări care îşi propune ca orientare teoretică de bază „investigarea folclorului ca fenomen de cultură populară" (p. 7), ceea ce face ca ideile sale principale să se impună unei discuţii lărgite ce depăşeşte cadrul strict al folcloristicii.

Ce înseamnă o abordare culturologică a fenomenelor folclorice? În primul rînd, „cercetarea relaţiei dintre faptele de folclor în cadrul sistemului din care fac parte şi în ansamblul vieţii culturale a comunităţilor în care circulă, cu funcţia lor în cadrul structurii sociale a acestor comunităţi". În al doilea rînd, examinarea *specificităţii actului folcloric ca fenomen cultural*, şi credem că tocmai aici rezidă unul din meritele cele mai de seamă ale lucrării în discuţie: investigarea *consecventă* a fenomenului folcloric din perspectiva unei axiologii culturale. Pornind de la cercetări din cele mai actuale în acest domeniu, se procedează la o definire a conceptului de „cultură populară" cu implicaţiile sale generale. Dar aceasta face necesară, mai întîi, o definire a noţiunii de „cultură", concepută ca „sistem nou de semne care organizează funcţia semiotică a mediului vital şi-l face accesibil omului" (p. 38). Pe această bază se trece la determinarea conţinutului specific al noţiunii de „cultură populară", atît în plan diacronic (prin raportarea sa la cultura primitivă), cît şi sincronic (prin confruntarea sa cu formele culturale cu care a coexistat în anumite perioade istorice, pînă în contemporaneitate, deci, de exemplu, în raport cu cultura de masă). În sensul logicii acestui demers teoretic, raportării la genul proxim superior îi urmează diferenţierile intrinseci, care încearcă, pornind de la compartimentarea tradiţională dintre cultură materială şi spirituală, o nuanţare a sa, mai ales prin detalierea mai precisă a conţinutului acesteia din urmă în sisteme subadiacente de cunoştinţe, credinţe, obiceiuri şi ceremonialuri, comportamente interindividuale şi intergrup şi, în sfîrşit, de manifestări literare, muzicale, de dans, de spectacol şi gestică. În interiorul acestui sistem funcţional, se stabileşte sfera folclorului, care cuprinde „totalitatea manifestărilor artistice aparţinînd culturii spirituale a poporului" (p. 36). Aşadar, în sensul aceleiaşi perspective axiologice, folclorul se defineşte, în primul rînd, prin valoarea sa artistică. De aici se ajunge, în mod firesc, la punctul terminus al acestei „cercetări sincretice", deci la delimitarea sferei şi caracteristicilor literaturii populare, celulă individualizată a organismului cultural investigat, „mare capitol al acestei *totalităţi*" (sublinierea noastră — A.P.).

Delimitarea sa este operată, mai ales, prin stabilirea unor „trăsături specifice la nivelul culturii populare în ansamblu, deci şi la nivelul literaturii populare" (p. 60). Este vorba de determinarea modalităţilor în care caracterele generale ale culturii populare se concretizează la nivelul folclorului, definite nu static, ci ca rezultat al unor raporturi procesuale. Astfel, caracterul tradiţional se cristalizează în contextul raportului dintre tradiţie şi inovaţie, cel colectiv prin raportul dintre individ şi colectivitate etc. În sfîrşit, pentru a duce şi această definire operaţională



https://biblioteca-digitala.ro

pînă la termenii săi finali, legați, bineînțeles, de folclorul literar, sînt decantate și coordonatele sale structurale : caracterul formalizat, sincretismul funcțional etc.

Capitolul afectat „cadrului social al faptelor de folclor" rămîne consecvent aceleiași perspective teoretice, abordînd relațiile în sensul unei „integrări culturale", realizată concret la nivelul „grupurilor sociale ca medii folclorice" (p. 96) sau al structurii de rudenie (p. 104), prin intermediul unor norme sau al mecanismului sistemului de obiceiuri.

La capătul acestei introduceri teoretice, ne vom opri asupra unor considerații menite să interpreteze unele aspecte esențiale ale sale, dar, mai ales, să-i fixeze aportul specific nu numai în economia lucrării, ci în contextul ideatic al disciplinei. Într-adevăr, dincolo de unele rezerve pe care le-am putea formula [1], este necesară marcarea contribuției sale pe planul realizării unui *sistem teoretic* nu numai al folcloristicii, ci și al cercetărilor de cultură populară, în general. Deși în folcloristica românească, în tot cazul într-o măsură mai mare decît în etnografie, au existat, pe de o parte, preocupări de delimitare a sferei culturii populare cu compartimentările sale, iar pe de altă parte, de definire a folclorului și de tratare sintetică a sa, se poate spune că încercările de corelare a acestor direcții teoretice, sub forma unui sistem coerent, structurat pînă la nivelul tuturor straturilor creației tradiționale, s-au impus mai puțin atenției. Tocmai în această direcție se realizează, după părerea noastră, contribuția esențială a volumului în discuție, care, pornind de la o bază ideatică și informațională solidă, sprijinită pe aplicarea celor mai fecunde teorii actuale, corelează organic componentele majore ale folclorului românesc într-o perspectivă culturologică.

În ceea ce ne privește, nu intenționăm o prezentare detaliată a conținutului de date a capitolelor privitoare la fiecare categorie folclorică [2] (aspect care va intra desigur în atenția specialiștilor domeniului), ci, în intenția antrenării unei discuții mai largi, cu semnificație pe planul etnologiei ca știință a culturii populare, în general, vom mai încerca să surprindem concretizarea unora din ideile relevate la nivelul anumitor „texte, acte și fapte" folclorice.

Acești termeni, în jurul cărora se organizează materialul analizat de lucrare, se leagă de o altă direcție de interpretare a sa. Este vorba de abordarea folclorului „în cadrul unei teorii semiotice generale", deci ca proces de comunicare, tendință ce decurge, în mod firesc, din însăși perspectiva integrării sale culturale : „orice act folcloric este un fapt de cultură și orice fapt de cultură presupune un schimb ; este deci un act de comunicare". Pe de altă parte, această interpretare este reclamată și de deziderатul constituirii unui sistem teoretic general al culturii populare și al sferelor sale adiacente, înlesnind deci atît „cunoașterea funcțiilor interne a faptelor cercetate", cît și „cuprinderea coerentă a folclorului într-o viziune totală" (p. 113).

Aplicațiile teoriei comunicației în sfera culturii populare reprezintă o preocupare de mare actualitate, dezbătută, din păcate, destul de sporadic la noi. Ele au adus după sine o anumită dinamizare a investigațiilor din acest domeniu, tinzînd să impună, alături de noțiunea de „structură", pe aceea mai funcțională de „act". Însă, după părerea noastră, accentul s-a pus mai ales pe analiza procesului de transmitere și mai puțin pe fenomenul de „creație în circulație". În bună măsură, acest deziderat este realizat de volumul în discuție, care, investigînd actul folcloric ca un proces de continuă actualizare, mijlocit de triada performer (transmițător) — referent — beneficiar (destinatar), la nivelul concret al fiecărui gen folcloric în parte (amintim, în acest sens, pertinentele analize semiotice ale colindelor — p. 137—139, ale poeziei de incantație — p. 164—165), contribuie la conturarea unei imagini mai organice a procesului comunicării folclorice.

Deși conținutul capitolelor afectate diferitelor genuri folclorice necesită, fără îndoială, o discuție aparte, nu putem trece cu vederea apreciabilul lor conținut informațional, care, deși selectiv, include, atît pe planul cuprinderii de date cît și teoretic, ceea ce este cu adevărat reprezentativ, astfel încît se poate spune că lucrarea depășește oricum specificul unui curs universitar, căpătînd profilul unui tratat de folcloristică. În același timp, trebuie amintite unele argumente originale, referitoare fie la caracterele specifice ale folclorului românesc (ca, de pildă, laicitatea sa), fie la interpretarea unor cristalizări ale sale de mare valoare etică și estetică (mitul „marii treceri", ca și cel mioritic).

---

[1] În ceea ce ne privește, în sensul unor considerații actuale ale filozofiei culturii, opiniem că dihotomia „cultură — civilizație" poate contribui într-o măsură mai nuanțată decît aceea „cultură materială — cultură spirituală" la o interpretare organică și a domeniului ce ne preocupă (cf. Alexandru Popescu, *Perspective antropologice în cercetarea culturii și civilizației populare*, în „Revista de etnografie și folclor", XXV (1970), nr. 1, p. 74—75).

[2] Aceste capitole sînt următoarele : „Poezia de ritual și ceremonial", „Literatura aforistică și enigmatică", „Proza populară", „Cîntecul epic", „Cîntecul liric și strigăturile".

https://biblioteca-digitala.ro

Prin perspectivele metodologice și teoretice oferite nu numai folcloristicii, ci și etnologiei românești în general, volumul ale cărui coordonate generale am încercat să le discutăm ne face să așteptăm cu tot mai multă încredere seria marilor corpus-uri și lucrări de sinteză asupra culturii noastre populare.

*Alexandru Popescu*

•

PAUL SIMIONESCU, PAUL CERNOVODEANU, *Cetatea de scaun a Bucureștilor. Consemnări, tradiții, legende*, București, Editura Albatros, 1976, 118 p.

Lucrarea, apărută în colecția „Memoria pămîntului românesc", reia, pe noi baze științifice și metodologice, ideea scrutării în îndepărtata istorie a începuturilor orașului București. Meritul lucrării rezidă cu deosebire în metoda științifică — directoare — propusă: analiza tematică a fost concepută în manieră interdisciplinară, urmărindu-se îmbinarea perspectivei istorice cu cea etnologică. Din acest punct de vedere, din perspectiva impactului istoriei cu etnologia în studierea anumitor aspecte din trecutul poporului nostru, lucrarea reprezintă, pentru cei doi autori, o continuare a unor preocupări mai vechi. Autorii nu intenționează să întocmească „o nouă istorie" (p. 15) a orașului București (aceasta a fost făcută în lucrări de incontestabilă valoare — care privesc fie explorările de ordin arheologic, fie istoria medievală sau modernă a așezării —, dintre care nu pot fi omise, în primul rînd, monografiile de prestigiu semnate de I. Ionescu-Gion, N. Iorga și G.G. Giurescu). Dorința autorilor lucrării de față a fost să sugereze mai cu seamă idei noi, necesare atît investigației istorice, cît și celei etnologice a problemei. Lucrarea ar fi cîștigat poate mai mult, în sensul aprofundării analizei științifice, dacă completarea informației istorice cu cea etnologică s-ar fi făcut simultan, fără a se împărți materialul în două capitole distincte, unul cu pregnant caracter istoric, celălalt cu pregnant caracter etnologic.

Avînd în vedere faptul că rezultatele arheologiei medievale referitoare la anumite etape din istoria orașului sînt în genere mai bine cunoscute, că atestările documentare sînt puțin numeroase, iar planurile și hărțile orașului apar tîrziu, abia spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, autorii apelează cu precădere la informațiile lăsate de călători străini ce au trecut prin țările române, începînd din secolul al XVI-lea pînă spre prima parte a celui de-al XIX-lea. Pentru o mai clarificată detașare a lor, aceste informații sînt confruntate adeseori în cadrul lucrării cu unele izvoare interne (documente, cronici), ce întregesc, printr-un surplus de informație, relatările menționate.

Trecerea în revistă, cu un oarecare exces de scrupulozitate, caracteristică formației de istorici a autorilor, a consemnărilor rămase peste timp de la acești peregrini constituie primul capitol al lucrării. Găsim aici, alături de nume cunoscute — cum ar fi Franco Sivori, Pavel din Alep, Ewliya Celebi sau Antonmaria Del Chiaro — , și nume mai puțin cunoscute, dar ale căror referiri la cetatea Bucureștilor constituie, fără îndoială, puncte de lumină în negura îndepărtatelor începuturi. În acest sens trebuie să remarcăm inserarea unui document inedit, descoperit relativ recent în arhivele din Alba Iulia, care atestă prezența în Transilvania la 1759 a misionarului catolic Blasius Kleiner, al cărui memorial de călătorie, păstrat în copie la noi în țară (originalul se găsește la Biblioteca de stat Szechenyi din Budapesta), este o foarte amănunțită sursă de informații asupra țărilor române în genere și privind cetatea de scaun a Bucureștilor în mod particular. Textul lui Blasius Kleiner reprezintă prima atestare documentară a legendei despre întemeierea cetății lui Bucur, dovedind că această legendă circula cu cel puțin o jumătate de secol înaintea consemnării comunicate de consulul britanic W. Wilkinson (text publicat în 1820 la Londra).

În plus, pornind de la ideea judicioasă că circulația producțiilor orale precedă cu mult consemnarea lor în scris, autorii consideră că, în fapt, legenda lui Bucur are o vechime cu mult mai mare decît data consemnării lui Blasius Kleiner și, ca atare, ea nu poate fi în nici un caz creația unor cărturari „romantici" din secolul al XIX-lea, așa cum dealtfel s-a încercat în mai multe rînduri să se acrediteze de istoriografia mai veche.

Partea a doua a lucrării completează, prin analiza unor legende și balade, informațiile cu caracter istoric din primul capitol. Se acordă atenție cu precădere legendei lui Bucur, rămasă peste veacuri, ale cărei semnificații pentru cultura noastră sînt subliniate de autori.

https://biblioteca-digitala.ro

Apelînd la argumentele — nu lipsite de interes — oferite de studierea unor toponime sau de unele analize semantice, autorii încearcă să aducă noi precizări cu privire la numele și, implicit, originea așezării. În acest context ar fi fost poate util ca autorii să fi luat în discuție unele opinii și teorii privind „eroul eponim", opinii și teorii semnificative pentru acest gen de analize. (A se vedea, de pildă, din acest punct de vedere: N. Iorga, *Développement de la question rurale en Roumanie*, Iași, 1917, sau H. H. Stahl, *Ipoteza sociologică greșită a „eroului eponim fundator de sate"*, în „Sociologie românească" an. V (1943), nr. 1 — 6, idee reluată mai tîrziu în *Sociologia satului devălmaș*, București, 1946.) Discutarea acestor poziții, ca și a altor referiri consemnate de A. D. Xenopol, C. C. Giurescu asupra aceleiași probleme, ar fi adus — credem — noi elemente utile cercetării genezei și persistenței în timp a legendei păstorului Bucur.

Analiza unor fapte și a unor personaje de baladă — așa cum a fost concepută, paralel cu documente și cronici — a dus la repunerea în discuție și uneori încadrarea mai exactă în timp a acelor evenimente narate de balade.

Ilustrația însoțitoare conține unele imagini inedite sau puțin cunoscute, cum sînt facsimilul filei din manuscrisul lui Blasius Kleiner privind legenda lui Bucur sau proiectul de stemă al orașului București din vremea înnoirilor lui Alexandru Ioan Cuza.

Lucrarea lui Paul Simionescu și Paul Cernovodeanu, prin ineditul documentelor consemnate și analizate, precum și prin merituoasele ei sugestii de ordin metodologic, constituie o încercare meritorie și un îndemn de abordare interdisciplinară a altor teme, vizînd cadrul atît de generos și sugestiv al civilizației și culturii tradiționale a poporului român.

*Ofelia Văduva*

## OLGA HORȘIA, PAUL PETRESCU, *Meșteșuguri artistice în România*, București, 1972.

Editată de Uniunea Centrală a Cooperativelor Meșteșugărești, lucrarea la care ne oprim în cele ce urmează ni se înfățișează ca un amplu și generos tablou, comentat cu competență, al creației artistice populare din România.

Realizată în condiții tehnice și științifice remarcabile, în care grija pentru claritatea și precizia textului se îmbină cu o preocupare fermă pentru conținutul și valoarea plastică a imaginii, cartea se impune dintru început ca o contribuție substanțială în cunoașterea artei populare românești, subliniind efortul pe care societatea noastră socialistă îl desfășoară astăzi pentru dezvoltarea continuă și valorificarea celor mai izbutite creații, în acord cu cerințele estetice și de confort ale actualității.

Un prim capitol cu caracter istoric îl introduce pe cititor în procesul evoluției meșteșugurilor artistice pe teritoriul României, de la „treapta dintîi a construirii societății" pînă în zilele noastre, cînd, cu toate efectele confruntării cu industrializarea, se constată, pe plan mondial, un mare avînt al meșteșugului artistic, „această formă eternă de manifestare a spiritului creator uman".

Fondul patrimonial, temeiul tradițional al înfloririi meșteșugurilor artistice în România contemporană, este prezentat în capitolul intitulat „Meșteșuguri artistice în cultura populară românească". Sînt analizate, rînd pe rînd, realizările artistice în domeniul arhitecturii, mobilierului și artei lemnului, în ceramică și împletituri, în arta metalelor și în pictură, în țesături și port.

Pe această bază de inestimabile creații tradiționale pe care le valorifică și le dezvoltă, ne este prezentată într-un capitol de largă respirație „Producția de artă populară și meșteșuguri artistice în cooperația meșteșugărească".

O serie de date cifrice ne oferă imaginea dezvoltării pe care o cunoaște sectorul de artă populară și meșteșuguri artistice în cadrul general al UCECOM. Luăm cunoștință astfel că „în cele 30 de cooperative de artă populară și meșteșuguri artistice și 50 de secții specializate lucrează peste 25 000 cooperatori, dintre care peste 22 000 în cooperative profilate, mai mult de 15 000 activînd în sistemul de muncă la domiciliu". Date fiind specificul activității și ponderea activității în domeniul textilelor, „femeile reprezintă 85% din numărul total

https://biblioteca-digitala.ro

al cooperatorilor din acest sector". Reținem, de asemenea, că „sectorul de artă populară și meșteșuguri artistice ale cooperației meșteșugărești cuprinde, în principal, trei domenii, ilustrînd în practică trei mari direcții de orientare a activității:

— obiecte de artă populară autentică;
— valorificări ale elementelor tradiționale în produse noi;
— obiecte de artă decorativă modernă".

Genurile și categoriile principale de obiecte pe care le produce cooperația meșteșugărească în domeniul artei populare și artizanatului sînt covoarele, inclusiv covoare înnodate, țesăturile de casă de o mare diversitate, broderiile — domeniu în care se manifestă o preocupare accentuată pentru adaptarea pieselor la noile cerințe utilitare și decorative ale interiorului modern — , dantele, piese de îmbrăcăminte, sumane, abale, ceramică, obiecte din lemn, împletituri, piele, metal, sticlă, corn, mase plastice, păpuși. Am enumerat categoriile de obiecte în ordinea în care sînt expuse în lucrare.

În finalul cărții ni se înfățișează o serie de unități cooperatiste profilate pe producție de artă populară și meșteșuguri artistice, precum și chipuri de creatori talentați cu o bogată activitate în domeniul artei populare.

În încheiere, cartea cuprinde un scurt dar substanțial capitol cu privire la „Perspectivele" dezvoltării cooperației în domeniul artei populare și meșteșugurilor artistice, abordîndu-se probleme ca: organizare teritorială (a cooperației) și specific local, meșteșugurile artistice și arta decorativă modernă, meșteșugurile artistice și turismul.

Lucrarea mai cuprinde un „Index foto" cu legendele celor 203 imagini pe care le conține și o bogată „bibliografie" a problemei.

Urmărind să atragă în primul rînd atenția iubitorului cărții de artă asupra lucrării lui Olga Horșia și Paul Petrescu, această succintă prezentare, cu enumerarea aproape telegrafică a problematicii abordate, este departe de a oferi o imagine cît de cît concludentă asupra efortului de muncă și organizare depus de autori asupra unui material teoretic și faptic pe cît de bogat, pe atît de divers. Această latură a cărții nu poate fi sesizată decît prin contact nemijlocit, mai ales că pe lîngă conținutul de idei, expus cu logică și responsabilitate științifică, cititorul va avea prilejul să admire o ilustrație fotografică (în alb-negru și color) realizată și selecționată cu exigență de Dan E. Grigorescu și o prezentare grafică atractivă și echilibrată.

Prin calitățile sale editoriale și redacționale, lucrarea *Meșteșuguri artistice în România* este nu numai un omagiu adus de autori creației artistice a poporului nostru, ci și o demonstrație elocventă în legătură cu posibilitățile pe care le are cooperația meșteșugărească de a prelua, continua și dezvolta un sector de activitate creatoare în care poporul român a dat realizări de o originalitate și frumusețe artistică inegalabile.

*Boris Zderciuc*

## GHEORGHE VRABIE, *Structura poetică a basmului*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1975, 251 p.

În contextul ultimelor cercetări folcloristice, cercetări pe plan național și internațional, asupra structurii textului, pe de o parte, și a discursului narativ, pe de alta, un titlu ca cel al volumului lui Gh. Vrabie este o carte de vizită a interesului autorului pentru probleme dintre cele mai active în atenția științifică contemporană, și anume asupra faptului literar.

Înscrierea într-o emulație a preocupărilor de acest fel ni se pare o recomandare pentru autorul care își dezvoltă un propriu punct de vedere, sprijinit de o argumentație de rigurozitate și determinat metodologic de „o analiză morfologico-funcțională a structurilor prozei folclorice" (p. 5). În fond studiul prezent continuă într-un sens cercetări de tip mai vechi prin marea deschidere pe care o oferă „tematicii" basmului, care, oricît am reduce-o la esențe, nu se transformă în informație privitoare la conținutul termenului de structură; în alt sens, studiul aderă la analiza însăși a structurii interne de text, rezultată din recunoașterea regulilor de alăturare, coincidență, înlănțuire a elementelor constitutive. De aceea, studiul este acceptat și înțeles și de „folcloristul tradițional", și de cei care sînt acuzați de autor de a risca „exegeze metodice".

https://biblioteca-digitala.ro

Apreciem în sens pozitiv faptul că autorul, în această poziție medie între ceea ce el consideră a fi la extreme, este condus de însuși demersul său înspre valorificarea unor norme metodologice inovatoare, care îi înlesnesc ajungerea la descifrări de modele și structuri. Căci ceea ce rezultă din studiul tematicii pare cel puțin neconvingător sub aspectul structurii, stringenta unitate tematică neinsemnînd în același timp și principiu ordonator sever al modelului. Tema dragostei deține predominanța fără drept de apel, pînă într-atît încît aceasta își subordonează eroi „stăpîniți de erotism [care ...] își caută, în diferite chipuri, împlinirea idealului lor sentimental. Trăiesc sub obsesia visului erotic, a iluziilor ce și le fac, deoarece pînă la urmă ei își găsesc ființa ideală. Întreprind tot ce le trece prin minte, tradiția folclorică punînd la dispoziția povestitorilor un întreg arsenal de procedee care le vine în ajutor. Basmul devine astfel o povestire a unor fantasme prin care eroul își sublimează porniri erotice, își exercită o funcție și ea înnăscută : dreptul la fantazare ; o fantazare sentimentală[...]" (p. 26). Chiar dacă tematic afirmația este reală nu trebuie să vedem în mișcarea personajelor de basm unidirecționalitatea de acțiune a unor posedați. Și dacă apelăm la însuși valorosul criteriu propus de autor de a dezvolta o demonstrație pornind de la relațiile interne ale textului analizat (raportul dintre povestitor și eroi pe de o parte și raportul dintre povestitor și materialul oral tradițional pe de altă parte), afirmația poate fi implicată unui sistem de gîndire mai amplu determinator. Căci conținutul basmului în general îl statuează pe acesta ca expresie artistică globală a ceea ce înseamnă perioadă premaritală în gîndirea tradițional-folclorică. Tot ceea ce premerge, ca un repertoriu faptic asigurator, împlinirea cuplului marital în realitatea etno-folclorică este recognoscibil, dincolo de ficțiunea alegorică a fabulosului sau a miraculosului, în textul basmului fantastic. Analizele asupra tematicii ca și asupra categoriilor de personaje — senex-virilis (virilia) determinate opozitiv ca pasiv / activ — comunică în esență semnificația conținutului de basm. Sîntem convinși că mai mult decît un tabel enumerativ al măruntirii tematice se impune acum construirea unui model ideal-complet al dinamicii existențiale premaritale din perspectivă etno-folclorică, model care, acoperit apoi cu inventarul de teme și roluri întocmit, va reconsidera global, din perspectivă mai amplă, genul de referință.

Desigur că ceea ce conține termenul de stil vine în sprijinul delimitării structurale a textului (formulele inițiale, monologul inițial, dialog etc.), dar ne întrebăm în ce măsură sînt pertinente observațiile făcute atunci cînd ignorăm deliberat basmul în forma lui orală, comunicată direct de povestitorul popular și apelăm în exclusivitate la colecții cu certă valoare pentru o istorie a folcloristicii, dar grevate — obiectiv — de condiția repovestirii textelor de către culegător. Aceasta cu atît mai mult cu cît există azi, pe lîngă un bogat fond arhivistic, și o antologie reprezentativă și de ținută științifică a basmului în comunicarea directă a povestitorilor (Ovidiu Birlea, *Antologie de proză populară epică*, 3 vol., București, Editura pentru literatură, 1966).

La fel, dacă beneficiem de coordonate metodologice verificate — ale semioticii, de pildă —, care ne-ar ordona într-un riguros sistem de semne cu semnificații și semnificanții lor datele pe care autorul le pendulează între genericele „imagine" și „simbol", credem că a face abstracție de acestea nu este în favoarea cercetării. Aceasta cu atît mai mult cu cît autorul manifestă o certă disponibilitate în abordarea unei tehnici de lucru modelatoare. Descifrarea unor modele de discurs narativ puse sub unghiul tehnicii de narare este o valoroasă propunere de sistematizare tipologică a fondului de material de proză populară. Și de astă dată poate nu ar fi fost de prisos — cu atît mai mult cu cît e vorba tocmai de tehnica narării — desprinderea modelelor narative și din texte ale povestitorilor populari, care să fie degrevate de filtrul repovestirii de către culegătorul lor.

Ca o postfață apare anexa privitoare la istoria cercetării basmului folcloric, care face o trecere în revistă a unor momente-cheie și definitorii pentru studiul amintit, dar care — — așa cum îl prezintă autorul — nu pare a fi constituit pînă la data de față o preocupare pentru cercetătorii români, uneori prea nedrept treculi cu vederea.

Volumul lui Gheorghe Vrabie, *Structura poetică a basmului*, se recomandă — cum spuneam și la început — prin obiectul cercetării, care îl include unei tendințe manifeste generale în cercetarea contemporană, prin multe din problemele abordate și din metodele propuse, fără ca unele afirmații să nu stîrnească posibilitatea unei reluări a temei, desigur cu aceeași rigurozitate științifică. Și în fond în aceasta și trebuie căutată și descifrată esența pozitivă a unui demers de cercetare — dinamica creatoare a cercetării în continuare.

*Stanca Fotino*

https://biblioteca-digitala.ro

## GEORGETA STOICA, *Arhitectura interiorului locuinței țărănești*, Muzeul din Rîmnicul Vîlcea, 1974, 203 p.

Cu adevărat necesară și așteptată de specialiști, această primă sinteză a problemelor legate de organizarea interiorului locuinței țărănești se prezintă ca o lucrare științifică de mare cuprindere, rod al unor îndelungate cercetări bibliografice și de teren.

Prin însuși titlul pe care îl dă cărții sale, autoarea își precizează punctul de vedere asupra acestui capitol, ea referindu-se la *arhitectura* interiorului (sublinierea noastră, I.P.), cu alte cuvinte la adevărata știință a țăranului român, dobîndită în urma unei vechi experiențe, de a proiecta un întreg sistem de organizare a locuinței proprii.

Rezultat al condițiilor social-economice și istorice, strîns legat de mediul natural în cadrul căruia a luat ființă, de ocupațiile preponderente și de nivelul tehnic existent într-o anumită perioadă, modul de configurare a locuinței țărănești constituie exprimarea directă a stilului de viață și muncă al săteanului român. În primul rînd în acest domeniu se exprimă ingeniozitatea și dragostea de frumos, modelate de simțul binecunoscut al echilibrului și măsurii, caracteristice culturii populare românești, în general, și artei populare în special. Acesta este, de asemenea, terenul major de îmbinare a funcționalului cu esteticul, relație reciprocă în cadrul căreia primul termen deține rolul determinant, dar este, în același timp, direct și continuu influențat de cel de-al doilea.

Referindu-se deci la acest domeniu de interferențe, de influențe reciproce și, în ultimă instanță, de sinteză a diverselor capitole ale etnografiei și genurilor de artă populară, autoarea întreprinde o muncă de cercetare complexă, privind cinci probleme importante, care, fiecare în sine, ar putea constitui subiectul unui volum aparte, respectiv: 1) casa (plan, elevație, evoluție); 2) structura interiorului; 3) sisteme de preparare a hranei și de încălzit (locul și rolul lor); 4) mobilierul (tipuri și evoluție) și 5) ansambluri decorative (categorii de obiecte, locul și rolul lor). Cercetarea cuprinde o perioadă largă de 200 de ani, începînd cu secolul al XVIII-lea și terminînd cu începutul secolului al XX-lea, dar nu este lipsită nici de dese referiri la perioade mai vechi, începînd cu documente arheologice.

Lucrarea este alcătuită din trei părți oarecum distincte, care tratează unitatea interiorului locuinței țărănești, diversitatea lui și concluziile ce se desprind din studierea acestor probleme. De cea mai mare semnificație teoretică ni se par a fi prima și ultima parte, care, în raport cu capitolul de mijloc, de mare întindere, al prezentării efective a structurii interiorului țărănesc în cele 40 de zone ale țării, stabilite de autoare pe baza unei tipologii proprii, necesită, datorită caracterului lor generalizator și sintetic, o mare putere de organizare a materialului, de strictă decantare a trăsăturilor esențiale, o viziune largă privind cauzalitatea și evoluția fenomenului tratat.

Autoarea urmărește unitatea de structură și formă a planului și elevației locuinței sătești românești, stabilind, pe baza unei statistici riguroase, ponderea diferitelor tipuri de organizare a spațiului locuibil pe suprafața țării. Coroborînd date privind răspîndirea geografică cu date cronologice, se ajunge la o schemă, pe cît de completă pe atît de clară, a evoluției casei, de la forma monocelulară la forma existentă cu tindă, casă de locuit și casă curată (eventual cu cămară) și, în același timp, de la locuința îngropată la cea cu unul sau, uneori, chiar două nivele.

Urmărind apoi schema de configurare a interiorului, de alegere și așezare în sisteme bine determinate a pieselor, se ajunge la relevarea aceleiași trăsături comune a economiei de spațiu, rezolvată prin soluții ingenioase care și astăzi, am spune noi, își dovedesc o anume modernitate.

Prin prezentarea și analizarea în continuare a diferitelor instalații pentru prepararea hranei și pentru încălzire, încadrate în 5 mari tipuri, a mobilierului, privit atît din punctul de vedere al așezării pieselor în ansamblul camerei, cît și din acela al funcției, formei și decorului fiecărui tip de piesă în parte, a textilelor de casă, a ceramicii, a icoanelor pe lemn și sticlă și, în sfîrșit, a sistemelor de iluminat, se demonstrează existența unei concepții estetice unitare specifice întregii arii de locuire românești, dominată de criterii de funcționalitate, îmbinate cu trăsături decorative, într-un echilibru care armonizează cerințele de confort cu dragostea pentru frumos.

După tratarea mai amănunțită, pe zone, a interiorului locuinței, stabilind nota specifică a fiecăreia dintre ele, cuantumul de originalitate și inovație, ca și factorii determinanți ai acestora, se trece la partea a treia a lucrării, structurată sub formă de tabele sinoptice, comentate, care dau o viziune de ansamblu a repartizării teritoriale și a motivelor care au determinat diferitele transformări în evoluția interiorului locuinței. Urmărind același fir tematic (plan

https://biblioteca-digitala.ro

și elevație, destinația încăperilor, structura interiorului, instalații pentru prepararea hranei și pentru încălzire, tipurile de pat și masă și, în sfîrșit, structura decorativă), tabelele înregistrează tipurile principale și ponderea lor statistică în zonele stabilite. Această formă de prezentare a materialului, care poate fi folosită de către specialist ca un instrument de lucru eficient, oferă, în același timp,cititorului interesat o imagine cuprinzătoare și bine organizată a problemelor.

Ținem să menționăm, referitor la acest ultim capitol al lucrării, reușita unei întreprinderi dificile datorită gamei bogate și variate de posibilități existente, structurarea unor modele principale privind sistemele de decorare a interiorului.

În același timp, autoarea nu uită să accentueze unele caractere comune tuturor zonelor cercetate din acest punct de vedere, caractere ce reflectă concepția estetică a poporului nostru, decurgînd din însești unitatea și continuitatea de evoluție a culturii populare românești.

Independent de influențele inerente, suferite prin contactul cu ariile de viețuire ale altor popoare, influențe întotdeauna interpretate astfel încît să se adapteze condițiilor locale, arhitectura interiorului locuinței țărănești românești se dovedește a fi un sistem original autohton, care aduce o contribuție proprie la cristalizarea specificului culturii și civilizației noastre populare.

*Ioana Popescu*

## MARINA MARINESCU *Arta populară românească—țesături decorative*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975, 127p.

Lucrarea prezintă diversele țesături populare decorative românești, de pe tot teritoriul țării.

Anterior au mai apărut studii și albume referitoare la diverse aspecte ale țesăturilor românești, tratînd despre tehnicile de lucru, terminologie, materii prime, vopsitul cu fire vegetale, cromatică, ornamentică etc., sau încercări de cuprindere a domeniului cu referire la una dintre provinciile istorice românești, dar cartea pe care o prezentăm este prima sinteză de acest gen din literatura de specialitate.

Principiile de analiză estetică a subiectului abordat, exprimate de autoare în introducere : funcționalitatea elementelor decorative și încadrarea spațială și temporală a fenomenului artistic, sînt riguros respectate în economia lucrării.

*Arta populară românească — țesături decorative* cuprinde 7 capitole mari, urmate de o complexă bibliografie, o listă de denumiri populare și un indice de termeni populari ; materialul este însoțit de o bogată ilustrație alb-negru și color, bine selectată sub raportul reprezentării zonale pe diverse categorii funcționale și estetice, schițe de interioare, indicînd amplasările țesăturilor decorative, și planșe conținînd imaginea etalon grupată pe diverse categorii schematice a principalelor motive decorative (geometrice, fitomorfe, zoomorfe, antropomorfe).

Primul capitol tratează despre materiile prime folosite la confecționarea țesăturilor decorative : lîna, părul de capră, cînepa, inul, mătasea și bumbacul. Fiecare subcapitol conține datele istorice (arheologice, documente, registre, însemnări) referitoare la primele atestări de folosire a materiilor prime, condițiile social-economice care au favorizat întrebuințarea lor, aria de răspîndire teritorială și detalii privitoare la operațiile de prelucrare, cu indicarea instrumentarului respectiv. Trebuie remarcat faptul că autoarea prezintă comparativ, pe perioade istorice, răspîndirea folosirii fiecărui tip de materie primă textilă.

Capitolul II indică procedeele de vopsit și culorile obținute, cu detalierea nuanțelor. Accentul cade pe cromatica rezultată în urma vopsirii, tehnicile fiind enumerate global, specificîndu-se particularitățile zonale.

Pregătirea firelor pentru țesut formează obiectul capitolului următor, în care se prezintă instrumentarul de depănat, urzit, învelitul firelor pe sul și nevedit. Capitolul IV face un istoric al războiului de țesut cu cele două tipuri : vertical și orizontal, cu o detaliere a diverselor sale părți componente, indicîndu-se funcționalitatea lor. Prima parte a lucrării, referitoare la firele folosite, tehnicile și instrumentarul de lucru, se încheie cu un capitol de prezentare a instalațiilor populare ce servesc la prelucrarea țesăturilor : piua și vîltoarea.

https://biblioteca-digitala.ro

Centrul de greutate al cărții îl constituie partea a II-a, ce conține capitolele referitoare la categoriile de piese textile și la compoziția cîmpului decorativ. Se analizează pe rînd țesăturile pentru acoperit patul, căpătîiele și pernele, fața de masă, perdelele, ștergarele și scoarțele (denumire generică pentru toate tipurile de covoare, lucrate în diferite tehnici, cu o diversă dispunere a cîmpului decorativ).

Fiecare tip este analizat din următoarele puncte de vedere : datele bibliografice privitoare la subiectul abordat ; dubla funcție a țesăturii, utilitară și estetică ; modalitatea de aranjare pe diverse tipuri de interioare ; tehnica de lucru ; ornamentica ; variabila zonală și temporală ; cromatica.

Capitolul de concluzii conține date privitoare la dispunerea elementelor decorative ; se demonstrează unitatea organică a compoziției, bazată pe respectarea unor principii tradiționale.

Remarcăm prezentarea documentată a eventualilor factori externi, modalitățile lor de asimilare în funcție de specificul zonal și general-românesc. Autoarea accentuează asupra decantării posibilelor influențe, filtrate printr-un persistent element autohton. Poate fi ar trebuit să se insiste mai mult pe aria largă a reprezentărilor populare în care să fie încadrate țesăturile și să se facă o corelare a lor cu celelalte ramuri ale artei țărănești. Deși materialul este tratat istoric, estetic și funcțional, se simte nevoia unor structuri mai precise, în care să fie evidențiată relația termen relevant/nerelevant. De asemenea, nu se iau în discuție materiile prime apărute în ultimul timp și nici proliferarea unor motive pe arii din ce în ce mai mari.

În ansamblu, cartea este o foarte bună sursă de informare pentru cei care se ocupă de arta populară românească, prezentînd documentat țesăturile decorative românești și arătînd o bogată documentare bibliografică și de teren.

*Alina Ioana Ciobănel*

## ARTUR GOROVEI, *Literatură populară. Culegeri și studii.* Ediție îngrijită de Iordan Datcu, București, Editura Minerva, 1976, 475 p.

Peisajul cultural contemporan, punctat de numeroase apariții editoriale noi, este adesea îmbogățit prin reeditări ale unor lucrări de valoare din cultura noastră, lucrări ce, în acest fel, reintră în circuitul de idei atît de intens din zilele noastre.

Volumul de *Literatură populară* apărut în colecția „Ediții critice de folclor" readuce în atenția celor interesați o parte a operei neobositului folclorist și etnograf care a fost Artur Gorovei și, cu această ocazie, reamintește o epocă de seamă din istoria folclorului și etnografiei românești. Demersul editorilor răspunde cerinței actuale de valorificare critică a moștenirii culturale, de analiză obiectivă a contribuției înaintașilor la evoluția culturii românești.

Artur Gorovei, de al cărui nume se leagă apariția primei reviste românești de folclor, „Șezătoarea", s-a remarcat atît în țară cît și în străinătate nu numai prin activitatea personală, dar și prin emulația creată în jurul revistei ce a condus-o 37 de ani. El rămîne o figură de seamă în istoria culturii românești, fiind timp de patru decenii „decanul recunoscut al folcloriștilor români" (O. Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, 1974, p. 332).

Deși începuturile activității sale au fost diversificate în alte domenii — a fost avocat, publicist, prozator — , chemarea pentru studiul civilizației și culturii tradiționale, pentru tot ceea ce ținea de viața poporului s-a impus în cele din urmă. Marile lui lucrări cu caracter de corpus — *Cimilitiurile românilor* (1898), *Credinți și superstiții ale poporului român* (1915), *Descîntecele românilor* (1931), ca și monografia etnografică *Ouăle de Paști* (1937) — vădesc cu prisosință preocuparea statornică pentru culegerea și studierea culturii populare. Este lucru bine știut că el nu a fost un teoretician, iar valoarea lucrărilor sale este inegală, încît uneori, alături de aprecieri elogioase la adresa lui, a fost chiar acuzat de amatorism. Volumul *Literatură populară* este o ilustrare în acest sens. Studiile și articolele incluse în volum sînt dintre cele de mai mică întindere, unele în mare parte depășite din punct de vedere științific, dar de mare semnificație pentru întregirea imaginii de ansamblu asupra operei lui Artur Gorovei. Avînd în vedere tematica diversă a materialului, editorul l-a împărțit în două secțiuni. Prima cuprinde culegeri de teren, cu precădere proză populară, rezultat al interesului deosebit pe care Gorovei îl acorda folclorului literar. Secțiunea a doua cuprinde unele studii ce reflectă preocupările pentru consemnarea și prelucrarea științifică a unor probleme legate de folclorul și etnografia

https://biblioteca-digitala.ro

românească. O sistematizare s-a impus, raportată la multitudinea problemelor abordate de Gorovei: *Noțiuni de folclor, Contribuții la istoria folcloristicii, Studii despre datini și obiceiuri, Studii de folclor comparat, Relația dintre creația cultă și folclor.* Majoritatea acestor materiale reprezintă încercări de teoretizare, infirmate, însă, parțial de cercetările ulterioare. De exemplu, ceea ce a constituit un motiv de îndreptățită critică din partea tuturor exegeților ce s-au ocupat de opera lui a fost delimitarea forțată, în concepția folcloristului, a mediului creator de folclor doar la lumea satului, excluzînd în acest fel mediul muncitoresc, ale cărui valențe creatoare de folclor autentic sînt evidente azi. Valoarea discutabilă a unor concluzii de interes teoretic se observă cu deosebire în grupajul *Noțiuni de folclor* (apărut inițial sub formă de broșură în 1933). În încercarea de a defini folclorul și de a fixa domeniul lui de cercetare se resimte influența literaturii franceze de specialitate (îndeosebi Paul Sébillot și Arnoldvan Gennep), totodată influența lui Ovid Densusianu și a lui Romulus Vuia. În mișcarea de idei a epocii se cristaliza tot mai mult o anumită preocupare pentru conjugarea cunoașterii creației folclorice tradiționale cu elemente de etnografie proprii colectivităților respective. Artur Gorovei a fost unul dintre adepții acestei idei; ca atare, el nu s-a mulțumit să adune și să publice doar folclor, ci atenția lui s-a îndreptat cu stăruință și asupra materialului etnografic, pe care l-a descris și l-a interpretat în măsura posibilităților. Edificatoare în acest sens sînt marile lui lucrări *Credințl și superstiții ale poporului român* sau *Ouăle de Paști* — lucrări de reală valoare privind unele elemente ale civilizației și culturii populare tradiționale. De mai mică valoare sînt două dintre studiile cuprinse în volumul supus discuției, *Datinile noastre la naștere* (1909) și *Datinile noastre la nuntă* (1910). Alcătuite în cea mai mare parte pe baza monografiilor lui Marian, cu scop de popularizare, aceste lucrări au meritul de a dovedi, o dată mai mult, interesul pe care folcloriști de prestigiu ai epocii îl acordau publicării de material etnografic.

Volumul conține, de asemenea, unul din cele mai bune studii ale lui A. Gorovei — *Partea sufletului. Un vechi obicei juridic al poporului român.* Informația etnografică este susținută prin investigații comparativ-istorice, rezultatul fiind o analiză riguros științifică a acestei cutume tradiționale. Prin folosirea metodei comparativ-istorice (dealtfel intens utilizată în acea epocă, dar de cele mai multe ori neștiințific), Gorovei a realizat și alte studii, a căror valoare azi consistă în problematica particulară pusă în discuție: *Legenda arborilor îmbrățișați, Persistențe păgînești în datinile noastre.* Desigur multe afirmații nu mai corespund exigențelor impuse de cercetarea științifică modernă, dar rămîne deosebit de merituoasă intenția lui Gorovei de a lămuri originile unor obiceiuri sau teme folclorice, analizate în contextul culturii universale.

Dar pentru că, de fapt, meritul capital al lui Artur Gorovei a fost apariția și menținerea în viață a revistei „Șezătoarea", cu toate vicisitudinile întîmpinate, volumul de *Literatură populară* cuprinde și materiale referitoare la această latură a activității reputatului folclorist. *„Șezătoarea". Povestea vieții unei reviste de folclor* este o reușită frescă a epocii, reținînd atenția prin numeroasele date utile istoriei folcloristicii. La fel de important în acest sens este și grupajul *Învățători folcloriști* (apărut inițial în broșură, în 1940).

Nu găsim necesar să comentăm mai departe studiile cuprinse în acest volum. Aceasta a fost făcută cu spirit critic, pe baze științifice de Iordan Datcu în studiul introductiv. Remarcăm minuția analizei și utilitatea precizărilor pe care autorul le aduce în legătură cu unele probleme abordate cu mai puțină scrupulozitate științifică de Artur Gorovei. Subliniem atenția cu care autorul introducerii readuce în discuție afirmația lui Gorovei relativ la faptul că balada *Miorița* „o au și alte popoare", accentuînd, pe baza unei bibliografii bogate, adevărul binecunoscut că este o creație specific națională a poporului nostru. Trebuie, de asemenea, reliefată grija cu care I. Datcu consemnează contribuțiile aduse de cercetările ulterioare la fiecare dintre problemele ce l-au preocupat pe înaintașul nostru. Deosebit de bogatul aparat critic, bibliografia exhaustivă a operei folclorice și literare a lui A. Gorovei, lista amănunțită a referințelor critice, ilustrația inedită, ca și abundentul indice de nume întăresc caracterul științific al acestui volum.

*Ofelia Văduva*

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție, la rubrica *note și recenzii*, problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

## NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date din text, tabele și grafice. Explicația figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 30 extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacție: București, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
București, Calea Victoriei nr. 125

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

## LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect—principii—metodă—categorii**, 1970, 556 p., 23 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Izvoare folclorice și creație originală : Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrînești din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Temelii folclorice și orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCȘAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

NICOLAE DUNĂRE (sub redacția), **Țara Bîrsei**, I, 1972, 476 p., 52 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Coloana cerului**, 1972, 271 p., 27 lei.

GHEORGHE VRABIE, **Structura poetică a basmului**, 1975, 252 p., 16 lei.

ADRIAN FOCHI, **Coordonate folclorice sud-est europene ale baladei populare românești**, 1975, 270 p., 28 lei.

**Istoria științelor în România. Etnologia, Folcloristica**, 1975, 184 p., 8 lei.

**Rev. etn. folc., t. 22, nr. 1, p. 1—130, București, 1977**

I. P. „Informația" — c. 7064 | 43 407 | Lei 20.—

https://biblioteca-digitala.ro